ЕЛЕНА ТОЛСТАЯ

КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕТЕРБУРГ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Настоящее исследование Е. Толстой «Ключи счастья» посвящено малоизвестному раннему периоду творческой биографии Алексея Николаевича Толстого, оказавшему глубокое влияние на все его последующее творчество. Это годы, проведенные в Париже и Петербурге, в общении с Гумилевым, Волошиным, Кузминым, это участие в театральных экспериментах Мейерхольда, в журнале «Аполлон», в работе артистического кабаре «Бродячая собака». В книге также рассматриваются сюжеты и ситуации, связанные с женой Толстого в 1907–1914 годах — художницей-авангардисткой Софьей Дымшиц. Автор вводит в научный обиход целый ряд неизвестных рукописных материалов и записей устных бесед.

Елена Д. Толстая — профессор Иерусалимского университета, автор монографий о Чехове «Поэтика раздражения» (1994, 2002) и Алексее Толстом — «Деготь или мед: Алексей Толстой как неизвестный писатель. 1917–1923» (2006), а также сборника «Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века», включающего цикл ее статей об Андрее Платонове.

- Елена Толстая
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - ГЛАВА 1. ГОДЫ УЧЕНИЯ (1907–1908)
    -
    - Талисман
    - Нецензурная муза
    - Девочка из другого круга
    - Жемчуга Алексея Толстого
    - Фиалка
    - Русские парижане
    - Размолвка и рывок
    - Встреча с Гумилевым[40]
    - Мэтр
    - Первые успехи
    - С Гумилевым в Петербурге: вокруг журнала
    - «Одна, в плаще весенней мглы»: «Поединок» Гумилева
    - Дочь колдуна, заколдованный королевич и все-все-все
    - Клубок аллюзий
    - Гумилев и творчество Алексея Толстого
  - ГЛАВА 2. ПРОЗА И ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗАТЕИ (1909–1911)

-
- Уродство, нагота, карнавал
- Турнир поэтов
- «Я пою и я — ничья»: русалка и Мавка
- Хозяйка кукольного дома
- Молодая редакция
- Хвосты!
- Второй Париж
- Театральное призвание Алексея Толстого
- Кузминское влияние в драме
- «Бродячая собака»

○ ГЛАВА 3. КОНФЛИКТ С ЛИТЕРАТУРНЫМ ПЕТЕРБУРГОМ (1912)

-
- «Безмолвная пантомима»
- «День Ряполовского»
- «Петербургский буерак» Толстого: рассказ «Слякоть»
- Эстетический балаган: литературный Петербург в неопубликованной пьесе Алексея Толстого[123]
- Предводительница и экстремистка
- Кузмин — персонаж Толстого
- Кушетка Сони Дымшиц
- Кузминское влияние на Толстого: проза

○ ГЛАВА 4. МОСКВА И РАЗРЫВ С СОФЬЕЙ

-
- Новые условия и люди
- Тексты травмы
- Футуризм
- Охлаждение и расставание с Софьей
- Своя судьба
- Авангардистка
- Вокруг расставания
- Софья в «Хождении по мукам»
- 1913 год в романе о революции

○ ГЛАВА 5. «ПРЕВОСХОДНЫЕ ВЕЩИ»: ВОКРУГ «ДЕТСТВА НИКИТЫ»

-
- Предыстория
- Шуаны
- Отлучение?
- Вандея
- «Зеленая палочка»

- История публикации
- Манифест сменовеховства?
- Парижские сугробы
- Второй «Никита» и литературная политика
- Бунин
- Идеология в повести
- Структурная неоднородность
- Мечтатель и рыцарь
- Сиятельный граф от литературы
- Претексты «Детства Никиты»
- Автопретексты
- То, что не вошло в «Детство Никиты»
- Автоконтексты
- Интертексты
- Голубая жизнь
- Лес
- Часы
- Колечко
- Коробочка
- Звезда
- Музыкальный ящичек
- Дары и другие интересные вещи
- Реставратор ли?

○ ГЛАВА 6. БЕРЛИНСКАЯ ЛАЗУРЬ: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ОККУЛЬТНЫЕ УВЛЕЧЕНИЯ АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

-
- Андрей Белый и Алексей Толстой: подражания[227]
- «Петербург» Белого как отправная точка для Толстого
- Белый и Толстой в «серо-буром Берлине»
- «Аэлита» как ответ Белому?
- Ранние версии
- Идеология в «Аэлите»
- Оккультизм в романе
- Толстой и антропософы
- Символистские мотивы
- Толстой и Иванов
- Нисхождение в «Аэлите»
- Литературные претексты
- Роман с ключом
- Роман без ключа

○ ГЛАВА 7. ЦАРСКОСЕЛЬСКИЕ ПЕНАТЫ[272]

-

- «Моя слезница»
- Вялотекущий развод
- «Полина Гебль» и «Декабристы»
- На строгий глаз
- Towards Gorki
- Инфаркт, кукольный театр Шапориной, «Пиноккио»
- Высылка дворян
- Семейный купорос
- «Парижские кусочки»
- «Под зябь»

○ ГЛАВА 8. ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК К СЕРЕБРЯНОМУ ВЕКУ[334]

-
- Инварианты Толстого и «Золотой ключик»
- Символические цвета
- Часовые механизмы с секретом
- Что освещает пыльный луч?
- Символизм золотого ключа
- Где прототип этого ключа?
- Буратгино, или Петрушка
- Нисхождение без преображения
- К вопросу о новом герое
- «Золотой ключик» как очередная «смена вех»
- Героини голубенькие и зелененькие
- Внутренний шов
- Железная крестная
- Барсучья нора
- Мальвинизация Кати
- В защиту Мейерхольда
- Реалии сказки

○ ГЛАВА 9. «АЛЕШКА» И «АННУШКА»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ АХМАТОВОЙ И ТОЛСТОГО

-
- Первое знакомство
- «Женская темная сила»
- «Фантастическая женщина»
- Лунная барыня
- Клеопатра Невы
- Женщина в ложноклассической шали
- Поклонение
- Помощник
- Ташкент
- «Некрологический разговор» с Исайей Берлином

        - «Суди. От тебя стерплю»
        - Ахматовское в образе Вяземской
        - «Эх, ты…»
        - «Желаю вам другую»
        - Финал
    - ПОСЛЕСЛОВИЕ
        -
        - Толстой в разговорах 60-х
        - Вечный сменовеховец
        - Запаздывание как преимущество
    - ЛИТЕРАТУРА
    - Иллюстрации
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23
    - 24
    - 25
    - 26
    - 27
    - 28
    - 29
    - 30
    - 31

- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75

- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119

- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163

- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207

- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251

- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295

- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339

- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361

Елена Толстая
КЛЮЧИ СЧАСТЬЯ
Алексей Толстой и литературный Петербург

Памяти Наталии Никитичны Толстой

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предмет данного исследования — Алексей Толстой. В отличие от Горького и большинства писателей советского первого ряда — это до сих пор читаемый писатель. В особенности любимы и востребованы его исторический роман «Петр Первый» и две детские книги, ставшие абсолютной классикой.

Сегодняшний читатель знает о нем больше, чем в недавние времена безграмотных и тенденциозных биографий: в очень удачной и хорошо написанной биографии (Варламов 2008) цитируются результаты современных исследований; правда, сама варламовская концепция личности писателя как шута, несомненно, мифологична. Она восходит к маске Толстого-рассказчика, сложившейся в ранний период его работы. Толстой поддерживал эту маску и в жизни, в минуты отдыха дурачась с приятелями. Этот аспект его лучше всего описывал Юрий Айхенвальд:

> Без улыбки говорить и думать об авторе «Ракеты» почти невозможно, почтительности он к себе не вызывает, и рождается к нему не столько уважение, сколько симпатия; только ведь это не осуждает его: как не ценить человека, на долю которого выпала всепримиряющая и торжествующая талантливость? А у него она изо всех пор идет; буйный чертополох дарования как бы прет отовсюду, и обступает вас безудержная, бесшабашная, бессмысленная сила таланта. Пережиток былин, младший богатырь художественной выдумки, Толстой причудливо сплетает с нею живые нити нашей действительности, громоздит ложь на правду и правду на ложь, и в результате получаются у него затейливые постройки, в которых не проживешь, но которые навестить — занятно. Читатель, условившись с самим собою, что всерьез принимать все эти рассказы и россказни он не будет, и полномочие на такой внутренний уговор едва ли не получив даже от самого писателя, в дальнейшем знает уже, как ему держаться в мире толстовской были и небылицы, жизни и нежити. Читатель помнит, что в нашей беллетристике граф Толстой, это не кто иной, как барон Мюнгаузен. Если у всякого барона есть своя фантазия, то насколько больше вправе обладать ею именно Мюнгаузен! И кто же, какой моралист невпопад, станет уличать последнего в

неправде? Разве она не веселее иной правды? (Айхенвальд 1924: 61–63).

В итоге маска стала репутацией. Толстой пережил революцию, написал «Хождение по мукам», «Детство Никиты», чудесные берлинские повести, «Аэлиту». Это давно уже был другой человек. Но изменить несерьезное к себе отношение не получалось: для этого потребовалось вернуться в Союз и в конце концов превратиться в такого, каким его «хотел видеть новый читатель», — в советского цельнометаллического классика. Варламов очеловечил своего героя — вернул от бронзового идола обратно к маске шута. Но и она — не что иное, как конструкт, и об этом необходимо помнить.

Нас не может не смущать недостаточное внимание современной литературной критики к науке о литературе. Ни описание Р. Тименчиком роли Толстого в основании «Бродячей собаки»; ни работы В. Перхина о предвоенных и военных годах Толстого, когда он пытался вернуть писательской организации свободу действий от идеологического контроля властей; ни интереснейшие его отношения с русским футуризмом, а затем с эмигрантским литературным истеблишментом, которые пыталась описать я в монографии пятилетней давности, — никакая новая научная информация совершенно не влияет на навязшие в зубах залихватские оценки его как «красного шута», «беспутного классика», «художника-буратино»; мне вспоминается писатель Сорокин, который, только что выпустив книгу, где аппетитно живописалось людоедство, сказал мне, что Алексей Толстой — писатель безнравственный. Не меняют дела даже документы, из которых следует, что Толстой помогал людям в сталинские годы, или материалы о его опале и об участии в расследовании гитлеровских преступлений; по мнению современников, именно оно свело «шаловливого графа» в могилу (об этом подробно пишет Ю. Оклянский в своей последней, оригинальной и полезной книге: Оклянский 2009).

С мифологией бороться можно только контрмифологией, но именно этого я делать не собираюсь. Наоборот, целью этой книги, как и предыдущей монографии о Толстом в годы революции (Толстая 2006), является изменение формата исследования — сведение его всего до нескольких лет и нескольких эпизодов в литературной биографии писателя, с тем чтоб насытить повествование новыми данными. Тогда, может быть, из-под наросшего слоя обобщений высвободится живой исторический момент.

Я пыталась смотреть на Алексея Толстого без очков и шор,

старалась избегать традиционного пиетета и не торопилась ни оправдывать его, ни осуждать. И апологетики, и лютых обвинений вокруг этого писателя и так предостаточно.

Первые главы этой книги — о том, как Толстой, начинающий писатель, входил в круг петербургских авангардных литературно-театральных и художественных поисков 1910-х годов, подвергался влияниям, находил свои собственные темы и жанры, сближался и расходился с учителями и друзьями — и в конце концов покинул этот круг. Следующие главы посвящены тому, как литературный Петербург, Петербург символистов и акмеистов, отошедший в небытие, превратился в тайный источник вдохновения, одушевляющего зрелые, по видимости реалистические, вещи Толстого. Кажется, что именно память о счастливой литературной юности, о великом искусстве начала века — об искусстве, у которого ему удалось стать подмастерьем, оказалась талисманом, и прикосновение к этому талисману животворило его произведения: «Детство Никиты», «Аэлита» и, наконец, «Золотой ключик» остались лучшими его и самыми долговечными книгами.

Я не даю систематического описания литературных отношений Толстого. Его мучительно преодолеваемое поклонение Блоку, осложненное неприязнью со стороны самого поэта, уже неоднократно рассматривалось. Зато малоизвестны его пересечения с Белым, которым посвящена специальная глава. В нескольких эпизодах книги фигурируют два главных литературных ментора Толстого — Гумилев и Волошин. Одной из центральных гипотез книги было предположение о третьем литературном учителе: я попыталась проследить зависимость Толстого-драматурга и прозаика от Кузмина, причем не только в ранний период и независимо от биографических перипетий.

Напротив, Ремизов, для начинающего Толстого писатель чрезвычайно важный и чуть ли не центральный, очень скоро свое влияние утратил, и отношения их резко охладились, поэтому он остался — возможно, несправедливо — на периферии моего исследования. В книге бегло изложен знаменитый конфликт вокруг «хвостов», но почти не затронуты литературные связи Толстого и Сологуба, до сих пор практически неисследованные, хотя в истории русской литературной сказки интонации и стилистические находки Сологуба должны были повлиять на раннего Толстого не меньше ремизовских. Почти не затрагивается многолетняя и драматическая история знакомства его с Цветаевой, с кризисами и резкими выпадами друг против друга в печати. Зато я попыталась здесь, как кажется, впервые подробно описать траекторию отношений Толстого и Ахматовой.

В рассказе о 1907–1915 годах, как и в главе 7-й, посвященной

1935 году и биографическим обстоятельствам создания «Золотого ключика», книга во многом опирается на новые, в основном еще не опубликованные материалы. Это в первую очередь черновик воспоминаний жены Толстого Софьи Дымшиц-Толстой о его «петербургском периоде» и об их расхождении в 1914–1915 годах, а также о своей дальнейшей жизни, найденный в архиве моего отца (рукопись досталась ему от Н. В. Крандиевской, которая с Дымшиц в послевоенные годы дружила). «Непричесанный» черновик в чем-то шире обеих отредактированных версий этих мемуаров: и опубликованной, находящейся в архиве писателя в ИМЛИ, и более полной, хранящейся в Русском музее в Петербурге. К сожалению, и наша версия (Дымшиц-Толстая рук.) тоже не полна.

Софья Исааковна Дымшиц-Толстая написала свои воспоминания в 1950-х годах. Наша версия — это явно первый, черновой вариант, с зачеркиваниями и исправлениями прямо в тексте. Очевидно, текст рукописи был местами расширен, местами сокращен, отредактирован и перепечатан на машинке в том же 1950 г. — судя по датировке машинописной версии, хранящейся в Русском музее, куда Софья Исааковна сдала ее в 1962 году (Дымшиц-Толстая 1950).

Другая версия, также рукописная, но беловая и более полная, находится у дочери Софьи — Марины Шиловской.

Оригинал нашей версии представляет собой четыре текста: два одинаковых белых блокнота в $^1/_8$, украшенных круглым медальоном с двойным профилем Ленина и Сталина, и две общие тетради. На второй странице обложки одного из блокнотов надпись: «Дневник № 1» (ед. хр. 1). В конце блокнота вложены оторванные листки с наброском начала этого текста, озаглавленного, как и более пространный текст, с которого начинаются воспоминания, «Школа Званцевой». Это первоначальный набросок событий, которые мемуаристка затем сочла нужным расширить. Второй блокнот, озаглавленный «Дневник № 2» (ед. хр. 2), содержит главки «Бродячая собака», «Судейкин, Сапунов, Кузмин» и «Ал. Тих. Гречанинов». Затем имеется самодельная, сшитая из нелинованной писчей бумаги тетрадь без обложки, 59 стр. Мемуаристка писала на правой странице разворота и лишь изредка на обеих сторонах. Тетрадь озаглавлена: «Мои мемуары о Толстом Алексее Николаевиче. II часть» (ед. хр. 3). Некоторые главы из нее дублируют главы из ед. хр. 2. Четвертый текст представляет собой общую голубую тетрадь в клеточку, с рисунком монумента «Покорителям космоса» (работы А. П. Файдыш-Крандиевского) на обложке, всего 30 рукописных страниц на обеих сторонах листа. Из тетради была

вырвана часть страниц. На обложке тетради сверху написано: «Продолжение воспоминаний Дымшиц-Толстой С. И. с 1906 по 1940 г.» (ед. хр. 4). Однако они заканчивались на середине 1930-х годов.

При подготовке к печати мемуары Дымшиц подверглись агрессивной редактуре; приходится предположить, что фактически это была обработка. Редактором был племянник Софьи, сын брата Софьи Лео, Александр Львович Дымшиц (1910–1975), известный литературный критик сталинского закала. (После войны он занимал в ГДР пост начальника отдела культуры управления информации СВА в Германии и оставил по себе добрую память — о нем еще в 1970-х говорили как о защитнике немецкой культуры от ретивых ревнителей идеологической чистоты. Зато, вернувшись в Москву и, очевидно, стремясь обезопасить себя от возможных подозрений в «космополитизме», в 1948–1949 годы, он инициировал идеологическую газетную дискуссию о формализме в искусстве.) Возможно, эта работа частично делалась еще при жизни Софьи в 1962 году в надежде опубликовать текст к 80-летнему юбилею Толстого в 1963 году, а когда это не получилось, Софья сдала мемуары в Русский музей. Воспоминания эти — без глав о «Бродячей собаке» и о художественной жизни 1910–1920-х годах, в которых Софья предстает нераскаявшейся авангардисткой, а также без массы личных подробностей и без упоминания культурных фигур, к тому времени еще не возвращенных читателю, — напечатаны в сборнике «Воспоминания о А. Н. Толстом» (Дымшиц-Толстая 1982). Некоторые фрагменты из экземпляра Русского музея, дополняющие печатную версию 1982 года, публиковались мною в цикле работ о раннем Алексее Толстом (Толстая 2003).

При взгляде на черновую рукописную версию поражает ее простота и интимность по сравнению с позднейшими версиями, и этим подкрепляется наша догадка, что мемуаристка развивала многие свои темы скорее всего по настоянию, а возможно, и при участии Александра Львовича Дымшица, — в особенности там, где, как он считал, требовался более широкий «идейный» взгляд или культурная панорама эпохи.

Русский язык не был родным языком Софьи Исааковны, и после нескольких лет в русской гимназии получать высшее образование она поехала в Швейцарию, на деле же получила образование художественное, на письменные навыки не повлиявшее. Ее письменный язык следует за устным, отсюда и ошибки в синтаксисе, падежах и пунктуации. Эти ошибки я попыталась исправить — там, где они не несут добавочного смысла или колорита.

Часть материалов пришла от американской исследовательницы Люси Костеланец, внучатой племянницы Софьи Дымшиц-Толстой. (Люси — внучка ее сестры, эмигрировавшей в Америку. Покойные отец Люси, нью-йоркский адвокат Борис Костеланец, и дядя, известный американский дирижер Андре Костеланец, приходились нашей героине племянниками.)

Трудно переоценить многолетний титанический труд Люси Костеланец, заново открывшей творческое наследие Софьи Дымшиц и рассказавшей о ее причудливой судьбе. С любезного разрешения Люси я цитирую здесь предоставленные мне ею материалы. Это, во-первых, фильм о Софье Дымшиц «Sonya» (2006)[1], сценарий которого я здесь цитирую и из которого воспроизвожу некоторые иллюстративные материалы — результаты ее поисков в запасниках российских музеев. Затем это вторая рукописная версия мемуаров Софьи, принадлежащая ее московским родным и доступная мне только в весьма приблизительном и неполном английском переводе-пересказе (вероятнее всего, это — транскрипт магнитофонной записи устного перевода, сделанный для Люси Костелянец. Находится он в Музее А. Н. Толстого в Москве). Я иногда прибегаю к этой версии — там, где она отличается от других; в ссылках я называю ее «транскрипт»).

Важнейшим источником сведений о Толстом и его семье в первой половине 1930-х годов были фрагменты дневников Любови Васильевны Шапориной-Яковлевой, хранящихся в РНБ. Недавно они были полностью опубликованы (Шапорина 2011)[2].

Стараясь по мере сил избежать компилятивности и полноты, уместных скорее в жанре романизированной биографии, я прибегала к общеизвестным и ходовым цитатам лишь тогда, когда без них было не обойтись.

Благодарю прежде всего своих покойных родных: Софью Мстиславовну, Наталию Никитичну и Дмитрия Алексеевича Толстых — за рассказы, легшие в основу моего исследования, а также покойную Лидию Михайловну Лотман за бесценные советы по истории русского театра. Я благодарна Михаилу Яковлевичу Вайскопфу, Павлу Вячеславовичу Дмитриеву, Александру Константиновичу Жолковскому, Леониду Фридовичу Кацису, Марине Юрьевне Любимовой, Владимиру Петровичу Назарову (Бар-Селле), Михаилу Павловичу Одесскому, Ладе Юрьевне Пановой, Ольге Рутеньевне Полевой, Монике Львовне Спивак, Роману Давидовичу Тименчику, Владимиру Ильичу Хазану и многим другим, помогавшим мне в работе над этой книгой.

При публикации я старалась придерживаться современных правил пунктуации и орфографии в старых текстах, публикуемых по рукописи, а также в републикациях текстов, напечатанных до установления ныне действующих норм — за исключением тех случаев, когда отступление от нормы казалось принципиальным для автора. Знаки в текст вносились в квадратных скобках, зачеркнутый текст обозначался ломаными. Конъектуры и пояснения давались в квадратных.

ГЛАВА 1. ГОДЫ УЧЕНИЯ (1907–1908)

Талисман. — Нецензурная муза. — Девочка из другого круга. — Жемчуга Алексея Толстого. — Фиалка. — Русские парижане. — Размолвка и рывок. — Встреча с Гумилевым. — Мэтр. — Первые успехи. — В Петербурге с Гумилевым: вокруг журнала. — «Одна, в плаще весенней мглы»: «Поединок» Гумилева. — Дочь колдуна, заколдованный королевич и все-все-все. — Клубок аллюзий. — Гумилев и творчество Алексея Толстого.

Талисман

Еще в 1905 году, когда юный студент-технолог с обязывающей литературной фамилией разразился залпом революционной лирики, ничто не предвещало в нем будущего писателя. Хотя с начала века — с 1901 года — Толстой жил в Петербурге символистов, он о том не ведал, а целеустремленно учился на инженера в Технологическом институте. Мать Алексея Толстого, Александра Леонтьевна Бостром (1854–1906, урожд. Тургенева, из заштатной младшей ветви Тургеневых), была самарской литераторшей поздненароднической ориентации, не слишком успешной: маяками ее были Эртель и Гарин-Михайловский[3]. С матерью, наезжавшей из Самары, чтобы пристраивать свои произведения, сын посещал кое-какие петербургские литературные салоны, весьма заштатные. Разразилась революция 1905 года, он уехал за границу, влюбился, и внезапно полились стихи; эта лирика вдохновлялась банальнейшими клише. Толстой показал матери плоды своего последнего вдохновения, но они ее разочаровали: «Очень серо, скучно. <…> Больше всего ей хотелось, чтобы ее сын стал писателем. Она умерла (1906 г.) уверенная, что этого никогда не случится» («О себе», 1933 — Толстой XIII: 555).

Каким чудом он всего через три года дебютирует в «Весах» и войдет в молодую редакцию «Аполлона»? Каким немыслимым везением можно объяснить его литературный взлет?

Это не какая-то одна редкостная удача, это целая цепь удач. Лирическая струя, не получившая материнского одобрения, спала, но ненадолго. Вскоре он влюбился, и ключ забил с новой силой. И тут начинается его преображение. Родственник-энтузиаст открывает ему новую поэзию. Он попадает в среду художников-новаторов, едет с женой в Париж, там становится своим в кружке русских молодых поэтов и живописцев, и там же находит себе двух лучших в России литературных наставников — Гумилева и Волошина. С их помощью он нащупывает свой собственный литературный путь, на котором его ждет успех. Все это происходит как по волшебству. Кто ему ворожит?

Впервые тема таинственной помощи возникает у него в стихотворении «Талисман» 1909 года — должно быть, он сам ломал голову над своим успехом:

Родила меня мать в гололедицу,
Умерла от худого житья,
Но пришла золотая медведица,

Пестовала чужое дитя.

Кто же такая эта волнующая золотая медведица, научившая младенца природным тайнам, вложившая в него — русского Маугли — солнечное, звериное начало?

В полнолунье водила на просеки,
Колдовала при полной луне,
И росли золотые волосики
У меня на груди и спине.

Мы знаем о ней только то, что она покинула своего питомца, оставив ему поэтический дар:

Но ушла золотая медведица,
На прощанье дала талисман.
Оттого и поется, и грезятся
Мне леса, и поля, и туман[4].

(Толстой I: 110)

Нам кажется, что в этой мифической форме запечатлена сама Александра Леонтьевна. Изгнанная из общества и лишившаяся социального статуса из-за своего скандального разъезда с мужем и сожительства с любимым человеком, холодавшая и голодавшая в первые годы на своем хуторе, она не была обычной матерью. Это из-за ее экстравагантности Толстой вырос в дикой глуши, учась дома у бестолковых учителей. Только один предмет преподавался ему как следует: поощряемый Александрой Леонтьевной, он рано начал марать бумагу, писал непосредственные и живые письма, под ее руководством выполнял литературные упражнения, литературой был пропитан с детства, и ей казалось, что сын подавал надежды. Толстой равно боготворил мать и литературу, она, владевшая словом, и была для него литературой.

Она стала болезненно полной, возможно, под влиянием постоянного стресса от семейных и судебных неурядиц. На фотографиях конца 90-х она огромная, неповоротливая, с добрым широким лицом, седеющая светлая шатенка — чем не золотая медведица.

С матерью. 1890 г.

Потом Толстой в своих зрелых писаниях покажет, что дар слова идет из тех же тайников личности, что и талант счастья. Надо думать, что мать одарила его обоими: ведь она отстояла свою любовь и на склоне лет все еще была с мужем счастлива: в

архиве Толстого есть маленькая заметка о том, как он приезжает к ним из Петербурга на дачу и застает стариков милующимися на скамейке.

В последние годы ее жизни Толстой уже понимал, что жанр и направление, избранные Александрой Леонтьевной, ограничивали ее возможности. Но и она сама искала новые пути и нашла их в литературе для самых маленьких. Именно в этих лаконичных рассказах и очерках у нее появилась легкость, гибкость и изящество, менее ощутимые в бытовых и психологических ее вещах.

Летом 1906 года Толстой вернулся из-за границы и через несколько дней похоронил мать — Александра Леонтьевна внезапно умерла от менингита. Уже после смерти матери у него была возможность ознакомиться с ее последними вещами, и можно быть уверенным, что он этой возможностью воспользовался, прочтя журнал «Задушевное слово» за первую половину 1906 года, и что это чтение должно было врезаться в его память: сын с особенным вниманием и волнением читал еще не известные ему произведения последнего года ее жизни, как бы загробные сообщения, тем более что они рассказывали о его собственном детстве.

Память о матери, ее так и не осуществившиеся литературные амбиции, мечты о писательском будущем для сына, только начинавшиеся ростки нового в ее прозе для детей, а главное — ее двойной дар: дар счастья, который и есть дар слова, — все это и было тем талисманом, который отныне вел его по жизни.

Нецензурная муза

Ранний, петербургский период творчества Алексея Толстого, протекавший во время литературного, художественного и театрального расцвета предвоенных лет, имел в его судьбе и личное выражение. Это были годы, проведенные вместе с Софьей Исааковной Дымшиц-Толстой, художницей, первой читательницей его ранних книг. Софье Дымшиц, жене Алексея Толстого в 1907–1914 годах, спутнице Владимира Татлина в первые пореволюционные годы, в истории выпала участь почти полного забвения. Художественное творчество ее до сих пор остается под спудом. Все, связанное с ней в течение многих десятилетий, не то чтобы полностью вычеркивалось из биографии Толстого, но сводилось к минимуму. В том, что она вообще уцелела, наверняка сыграло роль высокое положение Толстого. Софья пережила его на 18 лет. Она доживала свою жизнь в Ленинграде, в комнате в коммуналке, в бедности, потому что с работы ее в 1935 году выгнали, а пенсию не дали, и в одиночестве, потому что второй муж ее отсидел в лагере и был выпущен уже смертельно больным, а их сын погиб на фронте. Отношения с дочерью, жившей в Москве, были холодные. Умерла Софья Исааковна в 1963 году. Ее немногие сохранившиеся работы находятся в Государственном Русском музее и в провинциальных музеях России, в частных коллекциях и в семье ее внучки.

Между тем Софья Дымшиц имеет право на то, чтобы войти в историю русской культуры, — и как художник, и как адресат, вдохновительница и прототип многих первоклассных литературных текстов и модель многих портретов, написанных выдающимися русскими художниками 1900–1910-х годов, и как пример невероятной русско-еврейской судьбы революционной эпохи (Толстая 2008б; Она же 2007).

Девочка из другого круга

В начале января 1906 года Технологический институт в Петербурге, где учился Толстой, ввиду студенческих волнений по распоряжению правительства был закрыт (занятия возобновились только в сентябре 1906 года). Взяв в институте отпуск, в феврале 1906 года[5] Толстой приехал в Дрезден для поступления в Королевскую Саксонскую высшую техническую школу на механическое отделение, которое посещал до июля того же года. В Дрездене он познакомился с Лео Дымшицем, сыном богатого и многодетного петербургского коммерсанта. Лео (или Леон, или Лев) Дымшиц, после кратковременного ареста, также за «политику», исключенный из Рижского политехнического института, учился на инженера в Дрездене. Толстой сдружился с Лео, и тот представил его своей сестре. Сестра его Сара, или Софья Исааковна, самая красивая из четырех сестер Дымшиц, только что разошлась с мужем, за которого незадолго до того вышла замуж и вместе с которым училась в Берне, однако была с ним не разведена.

Семья Дымшиц. Софья в шляпе, рядом с Лео.

Софья родилась в 1884 году — при том, что во всех ее биографиях годом рождения указан 1889-й. При поступлении в Бернский университет в 1903 году она указала дату «1884». Ее родственники считают, что она завысила возраст, потому что боялась, что шестнадцатилетнюю девочку не примут в университет. Нам же кажется, что при поступлении в университет

всегда необходимо было предъявление метрического свидетельства и что она не могла не указать свой настоящий возраст.

Примем за данность, что в описываемое время, весной 1906 года, ей было 22 года. В 1903 году она начала учиться в Бернском университете на медицинском факультете, а летом или осенью 1905 года вышла замуж за студента философского факультета того же Бернского университета Исаака Розенфельда. Это был не кто иной, как родной брат Беллы Розенфельд, будущей жены Марка Шагала, через своих сестру и брата связанный с революционным движением. Розенфельд родился в 1879 году в Витебске в буржуазной семье. В 1905 году, будучи замешан в подпольной революционной деятельности, он выехал в Германию, изучал философию в Гиссене, затем в Берне, где и женился на студентке Саре Дымшиц. Он защитил диссертацию по философии в Берне в 1909 году и вторую, по медицине, — в Лозанне в 1929 году. Тогда же он женился вторично. Умер он в Париже в 1978 году (Хмельницкая 2006). Версия, сохраненная петербургской ветвью семьи Дымшиц в семейной легенде, представляет этот брак весьма нежеланным для родителей Софьи именно по политическим причинам:

> Софья познакомилась с политическим эмигрантом по фамилии Розенфельд. Если бы он вернулся в Россию, его бы сослали в Сибирь. Соня влюбилась в него, как в героя, и решила выйти за него замуж. Она вернулась в Петербург, к родителям. И сказала: «Я выхожу замуж за Розенфельда». Дедушка говорит: «Кто такой этот Розенфельд?» Она говорит: «Он — политический эмигрант». — «Что? Политэмигрант? Каторжник? Нет. Он закончит тюрьмой. Категорически нет». Тогда Соня устроила скандал. «Я повешусь!» Бабушка говорит дедушке: «Исаак, это твоя дочь. Не тебе жить с Розенфельдом. Ей жить с Розенфельдом. Пусть женятся». И отправился кортеж… в Берн, на свадьбу (Сценарий: 4).

Сама Софья о своем браке с Розенфельдом написала лаконично и неохотно: «Я в это время жила и училась в Берне, где была студенткой университета. В этом же университете обучался и человек, считавшийся по документам моим мужем. Брак наш был странный, я сказала бы „придуманный“. Человека этого я не любила и не сумела его полюбить» (Дымшиц-Толстая 1982: 45).

Что это может значить? Вероятнее всего, ее увлекла «идея» и общий революционный ореол будущего супруга — как и запомнилось семье. Вскоре она тайно, без всякого

предупреждения, покинула мужа и поехала в Дрезден к брату. Это произошло весной 1906 года, и в этот тяжелый для нее момент она встретила Толстого. Кажется весьма вероятным, что убавлять возраст она начала именно тогда, потерпев первое житейское крушение и заинтересовавшись новым знакомством.

Алексей Толстой, студент-технолог, был также в это время женат первым браком — на дочери самарских помещиков, «студентке-медичке» Юлии Рожанской; у них был маленький сын Юрий. Однако он влюбился в Софью, и та ответила ему взаимностью. Влюбленность эта имела неожиданный результат: когда-то, поощряемый матерью-писательницей, юный Толстой писал любительские стихи, и в Дрездене его захлестнуло лирическое вдохновение. Первая половина 1906 года прошла для него под знаком поэзии, исполненной совершеннейших банальностей. Вскоре он сам понял, что поэзия его для печати не годится. Тетрадь эта, по утверждению самого Толстого, пропала.

Обеспокоенный внезапным романом Сони и своего друга Толстого, Лео срочно отправил Соню домой к родителям в Петербург. Там Соня убедила родителей, что хочет изучать живопись, а не медицину, и записалась в школу художника Егорнова, готовясь поступать в Академию художеств. Толстой тоже вернулся из Дрездена к жене, отношения с которой тем временем расстроились. Он пытается найти способ видеться с Софьей и поначалу посещает ее с женой, но потом начинает приходить один. Патриархальные родители перестают его пускать, и на несколько месяцев влюбленные теряют друг друга из виду. Но вот совершенно случайно он встречает Софью на углу Невского и Пушкинской — и его увлечение вспыхивает с новой силой. Толстой решает тоже заняться искусством и начинает встречаться с нею на занятиях в художественной школе Егорнова[6].

Студент-технолог

Соня об этом писала так:

> Однажды утром я пришла в школу Егорнова и увидела Алексея Николаевича, который сидел очень серьезный и упорно и сосредоточенно рисовал. В перерыве Егорнов познакомил нас и мы очень спокойно разыграли сцену «первого знакомства». Скоро, однако, милейшему Егорнову стало ясно, что встреча наша была не случайной, и он принялся покровительствовать нашей любви. Егорнов начал писать мой портрет (очень удачная и реалистическая работа, которая ныне находится у моей дочери — М. А. Толстой в Москве), а

> А.Н. неизменно присутствовал при этом как ученик и «эксперт». Получалось так, что мы проводили вместе целые дни в школе Егорнова (Дымшиц-Толстая 1982: 47).

Другую версию, уже совершенно легендарную, сохранили в памяти внуки Сониной сестры Анны:

> Когда Соня и Алексей Толстой решили пожениться и она сообщила об этом своим родителям, отец пришел в негодование. Они должны были венчаться в церкви. Она должна была креститься. Отец был против этого и сказал, что если она крестится, то она ему больше не дочь. «Хорошо, — сказал Толстой, — тогда я приму иудаизм». Но когда об этом узнали его родные, они сообщили церкви. И целая делегация Синода отправилась к Сониному отцу с протестом. Отец тети Сони дал им честное слово, что этого брака не будет. Он запер Соню в ее комнате и сказал: «Ты не выйдешь из этой комнаты, и не увидишь своего любимого, и о браке можешь вообще забыть». Сидя взаперти, ей удалось уговорить свою горничную связаться с Толстым. Толстой передал веревочную лестницу, и Соня сбежала через окно. Толстой ждал ее с каретой и лошадьми. Они помчались на вокзал, сели в поезд и отправились в Париж. А в Париже они вступили в своего рода гражданский брак. Так что все осталось на местах. И никого не обидели. Никто никуда не конвертировался, и отцовское слово не было нарушено. Правда, отец был страшно возмущен. И вообще видеть не хотел дочь. Но постепенно все утихло, и на этом все кончилось (Сценарий: 5–6).

Тут правда перемешана с выдумкой. Обсуждение перехода Толстого в иудаизм и история с веревочной лестницей больше всего походят на семейный фольклор — а впрочем, мало ли чем мог он угрожать несговорчивому отцу проблемной невесты. Непреходящая же враждебность этого родителя соответствует действительности. Но Софья не могла вступить в церковный брак с Толстым не потому, что была еврейкой, — в конце концов, весной 1911 года, когда ей предстояло стать матерью их дочери Марьяны, она крестилась, — а потому, что не был расторгнут ни его, ни ее первый брак. Толстой развелся официально только в 1910 году, а Софья получить развод так никогда и не смогла. Розенфельд почему-то отказывался расторгнуть брак, в какой-то момент якобы даже запросил за это большую сумму денег, и

семейная легенда утверждает, что делал он это по наущению все того же папаши Дымшица, якобы специально затем, чтоб не допустить крещения Софьи и ее брака с Толстым. Не вполне соответствует истине и история об отъезде четы в Париж. Это произошло гораздо позже, уже в конце 1907 года, но и в либеральном Париже они не вступали (и не могли пока вступить) в гражданский брак; их попытки легализовать свой союз начнутся в 1911-м, перед рождением дочери (Толстая 2003: 93–96)[7].

Несмотря на все преграды, в июле 1907 года влюбленные наконец соединились, поселившись вместе в первом своем общем доме — т. н. «Кошкином доме» в Келомяках (ныне Репино). Соня писала: «В июле 1907 года началась наша совместная жизнь. Лето мы провели в Карелии, в Финляндии, в местечке Келомяки. Жили мы в лесу, в маленьком одноэтажном домике. Жили мы тихо и уединенно. Жили полные любви и надежд, много работали. Я занималась живописью. Алексей Николаевич отошел от изобразительного искусства и погрузился в литературную работу» (Дымшиц-Толстая 1982: 48–49). Колоритные воспоминания о том времени жившего неподалеку Корнея Чуковского рисуют счастливый безбытный быт:

> Он довел меня к себе, в свое жилье, и тут обнаружилось одно его драгоценное качество, которым впоследствии я восхищался всю жизнь: его талант домовитости, умение украсить свой дом, придать ему нарядный уют.
>
> Правда, здесь, в Финляндии, на Козьем болоте, у него еще не было тех великолепных картин, которыми он с таким безукоризненным чутьем красоты увешивал свои стены впоследствии, не было статуй, люстр, восточных ковров. Зато у него были кусты можжевельника, сосновые и еловые ветки, букеты папоротников, какие-то ярко-красные ягоды, шишки. Всем этим он обильно украсил стены и углы своей комнаты. А над дверью снаружи приколотил небольшую дощечку, на которой была намалевана им лиловая (или зеленая?) кошка модного декадентского стиля, и лачугу стали называть «Кошкин дом».
>
> Так, без малейших усилий, даже мрачной избе на болоте придал он свой артистический, веселый уют (Чуковский 1982: 18).

В автобиографической заметке 1913 года Толстой писал:

> В 1907 году я встретился с моей теперешней женой и

> почувствовал, что об руку с ней можно выйти из потемок. Было страшное неудовлетворение семьей, школой и уже умирающими интересами партий. Я начал много читать и писать стихи. Я был уверен в одном, что есть любовь. Теперь я уверен, что в любви рождаются вторично. Любовь есть начало человеческого пути (Петелин 1978: 69).

Союз с Софьей означал для Толстого погружение в первую очередь в среду новаторского — символистского — искусства. Друзьями супругов становятся молодые художники. Именно под влиянием авангардных устремлений этой среды Софья решает вместо консервативной Академии художеств поступать в школу Званцевой[8], где преподают живописцы-новаторы. Вместе с Софьей Толстой входит в мир элитарных художественных поисков и влюбляется в него не меньше, чем в нее самое.

Однако ему здесь не везет. Софья рассказывала в рукописной версии своих мемуаров:

> Решив в Академию не поступать, а продолжать учиться в школе Званцевой, мы с Алексеем Николаевичем понесли свои этюды на показ к Баксту[9]. У Алексея Николаевича были абсолютно грамотные этюды, и наше удивление было велико, когда Бакст забраковал их, сказав, что художником Алексей Николаевич никогда не будет, и что касается меня, то по решению Бакста я должна серьезно учиться, так как у меня есть дарование. Алексей Николаевич огорчился, но Баксту поверил и окончательно повернул в сторону литературы (Дымшиц-Толстая рук. I: 2).

Этот эпизод в печатной версии 1982 г. имеет следующий вид:

> Придя в школу со своими этюдами и рисунками, мы попали к Баксту, который очень несправедливо отнесся к работам Алексея Николаевича, талантливым и своеобразным. «Из вас, — сказал Бакст Толстому, — кроме ремесленника, ничего не получится. Художником вы не будете. Занимайтесь лучше литературой. А Софья Исааковна пусть учится живописи». Алексея Николаевича этот «приговор» несколько разочаровал, но он с ним почему-то сразу согласился. Думаю, что это не была капитуляция перед авторитетом Бакста, а, скорее, иное: решение целиком уйти в литературную работу. С этого времени началось у нас, так сказать, разделение труда.

«Мирискусники» (Бакст, Сомов[10], Добужинский[11]) одобряли мои первые работы. Алексей Николаевич обратил на себя своим крепнущим поэтическим талантом внимание литературных кругов (Дымшиц-Толстая: 1982: 61–62).

Начальный и конечный вид этого эпизода демонстрируют, до какой степени окончательный печатный вариант его отличался от нашего первоначального. Зыбким оказывается даже содержание. «Грамотные» этюды задним числом превращаются в «талантливые и своеобразные».

Как бы то ни было, Бакст советует Толстому бросить живопись, что вновь толкает его к поэзии. Однако живопись не только остается в круге его интересов; он научается видеть как художник и впоследствии достигнет поразительных успехов в визуальной изобразительности в поэзии и прозе. Удивительно, что этот аспект его творчества до сих пор остается неохваченным[12]. Его четкое чувство художественной формы также во многом будет обязано этому периоду художественного ученичества.

Софья вспоминала о школе Званцевой:

> В то время довлела умами молодежи группа «Мир Искусства»[13] — группа художников, ставившая себе в основу крепкую связь русского Искусства с Искусством Запада. Так, Званцева, ученица Репина, примкнувшая к «Миру Искусства», организовала школу во главе с преподавателями Л. С. Бакстом, Анисфельдом[14] и Петровым-Водкиным по живописи и Добужинским по рисунку. Сомов был другом и частым гостем школы. У меня [нрзб] было много учителей, среди которых было и много известных художников, но такого педагога, как Лев Самойлович Бакст, не было. Это был прирожденный, чрезвычайно талантливый педагог. Бакст <его внешность и особенности> был рыжим, в очках, небольшого роста. Он был человеком чрезвычайно мнительным — он боялся открытой форточки, сквозняка и, придя на консультацию в школу, накидывал на плечи плед Званцевой. Приходил он 2 раза в неделю. Ставил модель, которая стояла не меньше 2–3 недель. Бакст требовал от нас подробного изучения модели, со всех сторон. Он требовал внимательного изучения ее вплоть до получения силуэта из тонких и толстых живых графических линий. Бакст нам указывал на Энгра, который тонкой, живой, изящной линией добивался без

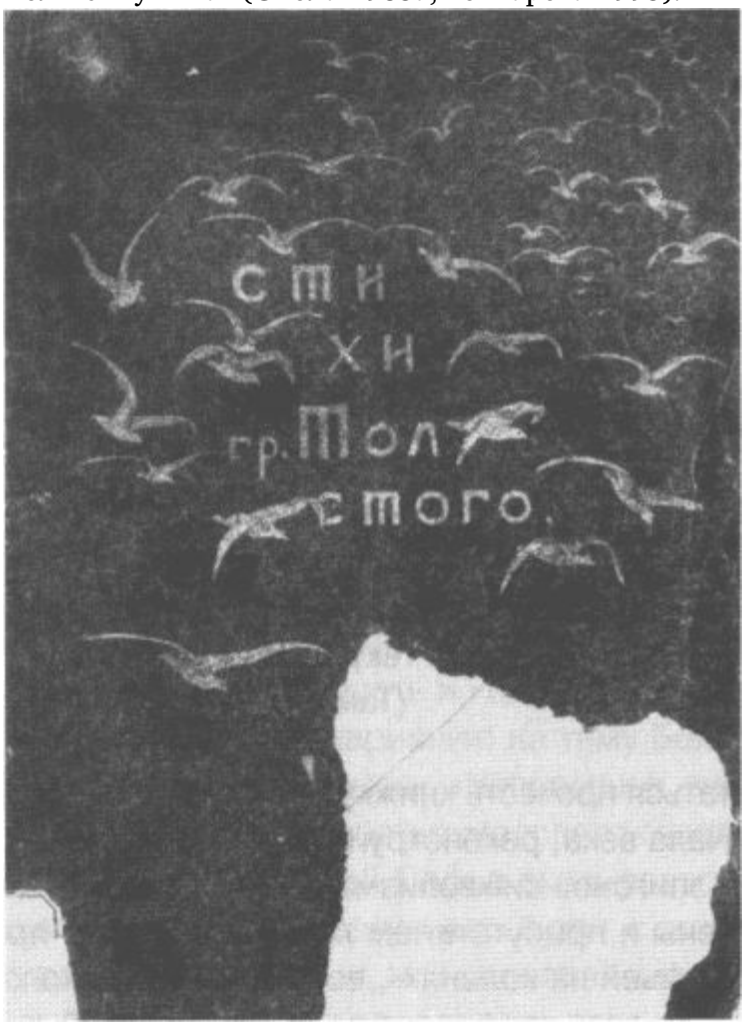
грубого объема таких прекрасных образов, и этот метод требовал от ученика тонкого дарования, тонкого художественного восприятия, и поэтому оседала в школе большей частью молодежь талантливая. Так, вышли из этой школы Тырса[15], Шагал[16] и др. <рано умершие и поэтому не завоевавшие имени>. Второе качество Бакста-педагога, это было очень внимательное отношение к индивидуальности ученика и всемерное поощрение этой индивидуальности:

<Приходится рассказать случай, перешедший в анекдоты этой школы. У меня была тяга к монументальным формам, а с другой стороны, к детальному изучению богатства цвета каждого клочка поверхности холста. Эта способность часто шла в ущерб простому понятию, что [,] собственно [,] ты изображаешь, и к дроблению цвета.> Так, мне понравился у модели живот. <В увлечении я его так разделала> Не заботясь о контурах, дающих понятие о животе, я его обработала с большим увлечением. Впечатление же от него получилось — тир, вделанный в прекрасный витраж. Бакст, увидев этюд, удивленный, заявил, но я ведь вам поставил живую модель, а не тир для стрельбы[17] Мое смущение было очень велико, тем более, что моя индивидуальность не укладывалась в дисциплину школы. Однако Бакст не обескуражил меня, а <сказал Алексею Ник[олаевичу] Толстому> считал меня <талантливым> художником с индивидуальным уклоном. Он в этом направлении и развивал меня. Подобный случай был и с худ<ожником> Шагалом, учеником этой школы. Шагал не только «выжимал» цвет из натуры, но он его и утрировал. Если модель при соответствующем фоне имела зеленоватый тон, он делал модель ярко-зеленой. Бакст в пледе, изящно грассируя, говорил[:] «ведь я вам поставил модель [—] кхасивую девушку, а вы изобхазили „хусапку“», и заключал «пходолжайте в том же духе». В результате, когда Бакст был приглашен в Париж ставить «Шехерезаду»[18], он пригласил к себе в помощники именно Шагала, <не ученика>, и дал ему возможность развиться в известного художника. Добужинский <согласованно с Бакстом> развивал у нас способность замечать характерное в модели и дов[одить] рисунок до объемного силуэта. Петров-Водкин заменил Бакста после

его отъезда в Париж. Петрову-Водкину мы обязаны в изучении <понимании контрастов> цветовых контрастов. Мне трудно было следовать этой дисциплине, так как любовь к мельчению цвета, к перламутровой гамме <была> мне свойственна, и обобщить одним цветом модель мне казалось бедно. Думаю, что школа Званцевой имеет право на то, чтоб на ней остановиться, так как она дала ученикам, кроме изучения дисциплин, еще [и] большую культуру. Московская художница Оболенская Ю. Л. в свое время об этой школе сделала доклад в Музее Западного Искусства[19] (Дымшиц-Толстая рук. 1: 1–4).

Жемчуга Алексея Толстого

В первые годы в Петербурге Толстой, как уже сказано, вместе с наезжавшей к нему из Самары матерью участвовал в каких-то весьма периферийных литературных кружках (например, в 1903 году бывал на четвергах З. Ю. Яковлевой[20], посещал до 1906 года кружок «Журнала для всех»[21]) и в ранних стихах показал вполне низовую художественную ориентацию. Новые же устремления его запечатлел стихотворный сборник «Лирика», вышедший в начале 1907 года, еще в разгар их тайного романа с Соней, ей же и посвященный — правда, без указания имени: «Тебе, моя жемчужина» (Смола 1985а; Гончарова 1995).



Первая книжка. Обложка К. П. Фан-дер-Флита

Книжку помог выпустить дальний родственник, энтузиаст новой поэзии (и поэт), чиновник Константин Фан-дер-Флит, который даже сам нарисовал к ней «беспредметную» обложку. О Фан-дер-Флите Толстой вспоминал в очерке «О себе» в 1929 году:

> У него нехватало какого-то пустяка, винтика, чтобы стать гениальным в любой области — в этом я до сих пор твердо уверен. Он познакомил меня с новой поэзией — Бальмонтом, Вячеславом Ивановым, Брюсовым. В мезонине, в жарко натопленной комнатке, почти касаясь головой потолка, он читал стихи. Он говорил о них, выворачивая губы, по штукатуренным стенам металась его усатая, бородатая тень — он чорт знает что говорил. На верстаке, рядом с лампой, стояла построенная им модель четвертого измерения. Закутываясь дымом, он впихивал меня в это четвертое измерение.
>
> В 1907 году я начал писать жестокие стихи и бегал их читать на мезонин к Константину Петровичу — вывертывался наизнанку, чтобы он их похвалил (ПСС-13: 557).

Этот персонаж чрезвычайно напоминает Н. Кульбина и его будущую роль катализатора художественных новаций при собственном нереализованном потенциале, в сочетании с профессиональной деятельностью в сфере, далекой от искусства, и теософско-«научными» увлечениями.

В «Лирике» почти не осталось следа от клише низовой леворадикальной поэзии 1905 года. Толстой здесь открывает поэтическую современность, то есть подпадает под влияние Андрея Белого и Бальмонта, мотивами, ритмами и интонациями которых проникнут этот сборник. Задают тон подражания космическим фантазиям Андрея Белого, например:

> Подо мною небо в алой багрянице,
> Вырастают крылья, крылья белой птицы,
> Небо все в рубинах.
>
> Знойными руками разорвал я ткани,
> Я купаюсь в алом, я дышу огнями,
> Я в моих глубинах.

«Андрею Белому». (Толстой 1907: 9)

Свободная строфика также заимствована у Белого:

Мы одиноки
В белом просторе;
Далеки
Дни и долинное горе.
Строги
Молчанья;
Мы — боги
Пьем непорочность лобзанья.

«Андрею Белому». (Толстой 1907: 17–18)

Иногда слышится Блок:

Не видно лиц; согнуты спины.
И воздух темный дряхл и стар
От дыма едкого сигар.
Так без конца текут лавины.

(Там же: 10–11)

Можно попытаться прочесть книжку как «песнь торжествующей любви» юного автора начала века, реконструируя общие черты, усвоенные молодым поколением эпигонов символизма у первооткрывателей. Но наивные стихи эти освещены и присутствием любимой; можно прочесть ее и как «автопортрет с Софьей на коленях», восстановив психологический колорит его любви, — то есть как своего рода «лирический дневник».

Сквозной характеристикой Софьи («жемчужины») в ней служит белый цвет. Стихотворение «Под солнцем», все построенное на ритмических ходах и строфике «Золота в лазури», пронизано мотивом белизны: в соответствии с теорией «священных цветов» белый означает непорочность. И действительно, перед нами своего рода гимн «непорочному браку» — правда, кажется, все же в другом, чем у символистов, смысле:

…Мы — боги
Пьем непорочность лобзанья.
— Отдайся
На белой постели снегов,

Отдайся
В сияньи алмазных венцов.
Влюбленные,
Стройно нагие,
Золотом бледных лучей залитые
Будем мы вечно лежать
Усыпленные,
Будем сиять
Недоступным кумиром,
Белым и дальним,
Над миром
Печальным.
Будем над миром сиять. —
И брак
Совершился.
Долинный нерадостный мрак
Зноем алмазных лучей озарился.

(Там же: 20)

Сюжет здесь движется от сверхчеловеческого «непорочного лобзанья» к космическому браку, освященному «алмазными венцами» снежных гор (не ездили ли они кататься с гор в Финляндию?). Во второй половине текста влюбленные, нагие (несмотря на снега вокруг?) и прекрасные, в золоте лучей увидены снизу как сакральный «кумир», вознесенный «над миром печальным». Наивная цельность и «победность» этого счастливого сюжета представляет детскую вариацию на тему Белого, совершенно лишенную присущему Белому «надрыва». «Непорочное лобзанье» оказывается, в розановском духе, безгрешностью молодого счастливого брака.

Не только любовь к экзотической Софье оказывается шоком, но шок ждет провинциала и на «новых» и «безумных» путях, с экзотическими культурными ориентирами: «пурпурными, жгучими волнами» и «новыми звуками»: здесь колыхаются, качаются, сплетаются перепевы, стоны, звоны, туманы, хаосы, лучи, волны — словом, все напоминает Бальмонта:

Я хотел воплотить наболевшие отзвуки стонов,
Разорвать все туманные ткани,
И воздвигнуть из мрамора хаосы зданий,
Колыхнуться в лучах перепевами звонов.
Но меня закачали пурпурные, жгучие волны,
И обвили нагие прекрасные руки,

И сплелись непонятные, новые звуки,
Безумия полны.

(Там же: 27)

Психологический пейзаж на этом этапе любовно-культурного морока составлен из символистских визуальных эмблем:

Колыхаясь, дрожит паутина,
А за нею обрывки тумана,
И как будто раскинулись перья павлина
И улыбка рогатого Пана.

(Там же)

Конечно, здесь имеются в виду петербургско-символистские туманы и врубелевские образы: «Пан» и «Демон поверженный» с психоделическими павлиньими перьями, в которые укрыто его рухнувшее, изломанное тело. Трагедия врубелевского безумия, связанная с этой картиной, разворачивалась в том же 1907 году.

Углубляются женские образы. Лейтмотивная белизна в сборнике Толстого иногда не только символическая, а явно телесная, эротическая окраска, хотя на фотографиях Соня предстает тонкой смуглоликой брюнеткой:

Рыдаешь ты
В слезах горячая и белая.
Прижмись ко мне, дитя несмелое.
И плачь, и плачь. Страданью счастье суждено.
В закатных красках тучка алая
Уронит бледные жемчужины
И улыбнется, вся усталая.

«Андрею Белому» (Толстой 1907: 46).

Жемчужины эротических слез материализуются в волшебные уборы возлюбленной-«царицы», данной в соловьевско-блоковском регистре:

Царица моя хороша и строга,
На темных кудрях у нее жемчуга.
<…>
Лишь только луна в синеве поплывет,

Царица моя жемчуга расплетет.

(Там же: 49)

В подтексте здесь память о том, что «царица» и у Соловьева, и у идущего вслед ему Блока означает Софию-Премудрость, или Вечную Женственность, с которыми здесь подспудно отождествляется и реальная Софья.

Суммируется образ возлюбленной в интонациях блоковской «Снежной маски»: «Обвила ароматами знойными» и т. д. С ними совершенно не вяжется уподобление ее лесной фиалке (скромной дикой орхидее белого цвета) в духе блоковской же «Нечаянной радости»:

Моя нежная, чистая, белая
Как фиалка лесная несмелая,
Как фиалка лесная.

(Там же: 64)

Софья — жена

Кроме всего прочего, любимая и носит белое. Образ женщины в белом возникает во многих стихотворениях, например в таком насыщенно живописном портрете, где янтарный закат

высвечивает фигуру белую с золотом, а в темном фоне смешано алое и серое:

В тени кипарисов,
Средь алых нарциссов,
На мраморе сером
Янтарного пламени пляска
У мрамора женщина в белом,
На ней золотая повязка.

(Там же: 54)

Толстому пошли на пользу уроки живописи: он научился видеть реальные, а не только символические цвета:

В солнечных пятнах задумчивый бор;
В небе цвета перламутра;
Желто-зеленый ковер.
Тихое утро.
Сочной черники кусты;
Ягоды спелые.
К ним наклонилася ты —
Лилия белая.

(Там же: 14–15)

Софья тогда любила импрессионистский «перламутр» и спорила с преподававшим у Званцевой К. Петровым-Водкиным, который стоял за локальные насыщенные цвета. Импрессионистская дачная идиллия с белой фигурой, вполне в духе «Мира искусства», припомнится потом в ностальгических пейзажах счастья из романа «Хождение по мукам». А желтая, «цыплячья» зелень навеки останется у Толстого принадлежностью рая.

Фиалка

Толстому не потребовалось много времени, чтобы устыдиться своего ученического (хотя и необходимого) этапа. Уже к концу того же 1907 г. автор скупил в магазинах и уничтожил остатки тиража «Лирики». Впрочем, поскольку сделал он это не сразу после выхода книги, какое-то количество экземпляров попало в библиотеки и собрания библиофилов.

В 1907 году Толстой общается со второстепенными фигурами литературного Петербурга вроде поэта А. Рославлева[22], знакомится с К. Чуковским, пытается завязать знакомство со знаменитостями среднего поколения: Л. Андреевым, А. Куприным, В. Вересаевым, М. Арцыбашевым. Но главное то, что в это время он подпадает под сильнейшее влияние А. Ремизова — увлекается фольклорной фантастикой и беззастенчиво пишет в духе только что вышедшей «Посолони» — ср., например, стихотворение «Ховала» на ремизовские мотивы, опубликованное в конце осени 1907 года, рядом с текстами Блока и Сологуба, в престижном «еженедельнике нового типа», леволиберальном журнале «Луч»[23] (вышло всего два номера). Общается он и с В. В. Розановым. Тогда же он сближается и с Осипом Дымовым (Перельманом)[24], влияние которого (совершенно пока не изученное) ощущается не только в ранних его прозаических опытах, а даже в романе (у Дымова взята фамилия Бессонов) и рассказе середины 1920-х годов «Как ни в чем не бывало» (включение графических элементов).

Очевидно, к тому же 1907 или началу 1908 года принадлежат несколько прозаических фрагментов, оставшихся в рукописях, в одном из них появляется женский образ, навеянный Софьей. По всей вероятности, здесь отражена их первая встреча, произошедшая весною под Дрезденом; знакомит молодых людей брат героини, как и было в действительности.

> НИЗКИЙ И ДЛИННЫЙ КАБАЧОК. ГЛ. 2. ОТРЫВКИ
>
> На веранде темно, а сквозь широкие окна виден танец в освещенной люстрами паркетной зале… По крыше <веранды> и в темноте за открытой верандой стучит и плещет теплый дождь и шумят липы…
>
> — Вы любите дождь ночью, спрашивает Рахил[ь] и <кажется> Алексей знает, что это говорят темные глаза ее… <…>
>
> — Мне представляются маленькие духи, хлопают в ладошки, со смехом пролетают в листьях, шлепают

босыми ножками по земле, а вовсе не дождь, говорит Рахиль.

Алексей искренно восхищен — конечно это очень красиво, и ему что-то вроде этого представляется…

Узкое синее платье надушено фиалками и глаза такие лиловые в темноте, а она все улыбается и слова такие непохожие и тоненькие, как ее руки.

Говорит, что кажется Алексею, вот он проснется и будет плакать…

— Мне кажется, раньше было это, [—] говорит Алексей.

— Что

— Да вот так мы сидели и шел дождь…

Рахиль улыбается…

Брат ее и Жорж сидят рядом у другого стола, курят и глядят в окошки…

— А им не кажется, [—] улыбается Рахиль. [—] Знаете[,] почему…

— Почему? <…>

Печалятся лиловые глаза. Рахиль вздыхает…

Нет, я не скажу <вам этого>…

Опять запах фиалки вдыхает Алексей. <…>

— Хорошо, если бы на земле цвели цветы, деревья, летали дневные птицы в золотых перушках… и не было бы людей совсем…

Люди злые, жестокие[,] как волки… Я бы согласился быть тогда ужом или ящерицей… И ручья я услышал сказки, птицы пели бы веселые песни, бабочки переносили аромат с цветов во все уголки земли, солнце ласкало и целовало бы мою спину и чешуйчатую головку… Как хорошо… А человеком нет, это слишком жестоко…

— Вы не любите людей?

— Ненавижу…

— Зачем. Люди красивее цветов и золотых птиц, сказки их прекраснее сказок ручья, а солнце больше всего дарит света и радости тем, которые боготворят его.

— Я не понимаю вас, [—] изумленно сказал Алексей <…>

— Зла нет и нет ненависти, есть неправильное понимание любви[,] и все исходит от того человека, который говорит о зле и ненависти… Человек[,] который говорит[,] создает сам зло и ненависть, потому что любовь, данную ему Богом, устремляет на себя, как

стрелок из лука к себе обертывает упругую дугу и в свое сердце стрелу… вонзает, и ему кажется, кто-то другой, а не сам он ранит сердце. Чем сильнее он ненавидит, считает ненавистника непохожим на себя [, тем] сильнее себя любит…

<Если бы все любовь свою обернули к другим>

Непонятны и странны горячие слова молодой женщины казались Алексею… Что она, смеется или сказку рассказывает…

— Ну, сказал Алексей и вздрогнул, должно быть от ночного холода, а если я имею смертельного врага, который оскорбил и уничтожил живую душу во мне, что же делать с ним… Простить?[25]

Робкая и нежная улыбка осветила глаза и детские губы Рахили…

— Зачем вы спрашиваете, я не исповедник… Нельзя говорить поступи так, вы спросите себя…

— Я спросил и ответил…

Замолчали. — Алексей постукивал ложечкой о мраморный стол…

— Ну что вы ответили…

— Убить…

— Да…

Алексей вспыхнул… Вы сказали да и говорили о любви. Я не понимаю вас…

Рахиль засмеялась, запрокинув голову… Мы ужасно что говорили, вы ничего не понимаете.

Брат Рахили и Жорж обернулись, улыбаясь… (Толстой 1907–1908: 29–34).

Этот фрагмент никогда никуда так и не вошел. Однако именно здесь, в этом клубке мотивов, видимо, связанных и с влиянием Ремизова, и с личностью Софьи, впервые возникает в творчестве Толстого очарованность сказкой. Волшебство дождика, золотые «дневные птицы», бабочки, ужи и ящерицы, ручей и его сказки — все это впоследствии разовьется и воплотится в ранних стихах и сказках Толстого, а потом кое-что из этого аукнется и в «Золотом ключике».

Весьма продвинутая «психология», которую предлагает в этом отрывке Рахиль, напоминает, как это ни странно, симметричные психологические построения Вячеслава Иванова. Тут уже намечаются небанальные психологические сюжеты будущих вовсе не детских сказочек Толстого. Но сама сказочность здесь пока еще довольно приторная — в духе бальмонтовых «Фейных сказок», а

не та подлинная, архаичная и страшноватая, которой Толстой научится у Ремизова. Только образ оригинальной девушки с «непохожими», «тоненькими» словами не пригодился автору. Скорее всего, откровенно автобиографический характер этой сцены не соответствовал направлению художественных поисков Толстого.

Однако черты женского портрета в этом отрывке, а именно мотив фиалки (уже не белой лесной), лилового и некоторых его оттенков, станут лейтмотивным для женских образов Толстого «петербургского» периода. Лиловые глаза героини вспомнятся в первом варианте рассказа Толстого о русалке («Неугомонное сердце»[26]; вошло в книгу «Сорочьи сказки», СПб., 1910; впоследствии Толстой изменил название на «Русалка»): «Глядит в окно лиловыми глазами, не сморгнет, высоко дышит грудь». В последующих изданиях «лиловые глаза» отсутствуют (Самоделова 2003: 25).

Русские парижане

Софья Дымшиц писала в своих изданных воспоминаниях: «В конце 1907 года мы надумали совершить заграничную поездку. Мои наставники в области живописи считали, что я должна посетить Париж, который слыл среди них „городом живописи и скульптуры“, что я должна там многое посмотреть, а заодно и „себя показать“, продемонстрировать свои работы тамошним „мэтрам“. Мы же смотрели на эту поездку, прежде всего, как на своего рода свадебное путешествие. И вот в январе 1908 года мы выехали в Париж» (Дымшиц-Толстая 1982: 63).

Е. С. Кругликова

Супружеская чета поселилась в большом пансионе на рю Сен-Жак, 225. Главным парижским адресом для русских художников и писателей в то время было ателье художницы-графика Е. Н. Кругликовой (Буасоннад, 17). Софья занялась у нее офортом[27]. В рукописной версии она писала:

> Елиз<авета> Серг<еевна> Кругликова имела большую мастерскую<из двух>. У нее были свои журфиксы на которые собирались художники французы, русские, иногда и других национальностей, так, я помню знакомство с молодым художником [—] сыном знаменитого Сарасате[28]. Журфиксы были серьезные, интимные. Там завязывались знакомства русских с французскими художниками и русский художник получал от Елизаветы Сергеевны помощь и совет в смысле максимального использования Парижа для повышения своей живописной культуры (Дымшиц-Толстая рук. 1: 11–12).

Учениками Крутиковой в парижские годы (1907–1914) были и А. П. Остроумова-Лебедева, и Н. Я. Симонович-Ефимова, с театром петрушек которой Толстой сотрудничал в 1917 году, и В. П. Белкин, будущий ближайший друг Толстого, прототип его первых рассказов, а позднее и иллюстратор его произведений. У Крутиковой Толстой познакомился с князем А. К. Шервашидзе[29], художником-декоратором, позднее — главным декоратором Императорских театров; князь Шервашидзе будет его визави, секундантом противника на знаменитой дуэли Гумилева и Волошина. Гражданская жена Шервашидзе Н. И. Бутковская[30] организует в 1916 году первый в Петербурге кукольный театр для Ю. Л. Сазоновой-Слонимской[31] и П. Сазонова, привезших эту новую моду из Парижа, а зимой 1921/1922 годов поставит в Париже, в театре «Старая голубятня» Жака Копо[32], пьесу эмигранта Толстого «Любовь — книга золотая»[33], а художниками будут Судейкин[34] и Шервашидзе.

Из того же ателье Кругликовой выйдет и художница Любовь Васильевна Яковлева, впоследствии жена композитора Юрия Шапорина — она в 1918 году организует свой кукольный театр в Петрограде, где даст работу вернувшейся из Парижа Кругликовой, и они поставят пьесу Гумилева. Любовь Васильевна Шапорина в конце 1920-х — первой половине 1930-х годов станет ближайшим другом семьи Толстых. От впечатлений, набранных в тот год в Париже, протягиваются нити последующих увлечений: карнавалом, кабачком-кабаре, кукольным театром; эти жанры в Петербурге поднимутся в ранге, став частью элитарного искусства.

Причастность к парижскому русскому литераторско-художническому кругу станет «масонским знаком». Вокруг этой «субкультуры» завяжутся связи: для Толстого это прежде всего начавшееся с конца зимы 1908 года знакомство с Н. Гумилевым, а

с середины мая — и с М. Волошиным. Именно Волошин, с первой встречи с Толстым в мае 1908 года, примет ближайшее участие в его литературной судьбе.

Формообразующее воздействие Волошина началось с изменения внешности молодого Толстого — именно он изобрел ему образ, который Толстой сохранял несколько десятилетий. Вот как об этом рассказано у Л. В. Шапориной[35]:

> …Ранней весной 1908 года появился на улице Буасоннад Алексей Николаевич Толстой с молоденькой красавицей женой Софьей Исааковной. Тут же состоялось знакомство Алексея Николаевича с Волошиным, который сразу повел его к парикмахеру. Когда они вернулись, Алексей Николаевич был неузнаваем. Исчез облик петербургского интеллигента: бородка клинышком, усы были сбриты, волосы причесаны на косой пробор, на голове вместо фетровой шляпы красовался цилиндр! Преображение Толстого было встречено дружным хохотом, больше всех смеялась его жена (Шапорина 1969: 68).

Волошин рукою художника выбрал Толстому парижскую кучерскую прическу, которая придала ему двусмысленный, архаический — то ли простонародный, то ли барский — и одновременно сверхмодный шик.

На той же странице Л. В. Шапорина упоминает приезд Гумилева: «Приезжал в 1907 г. еще совсем молодой Н. С. Гумилев, читал свои стихи. Мало кто знал его тогда, но говорили шепотом друг другу: „Он „весист“, его печатают в „Весах“!“ (Талантливом московском журнале того времени)» (Там же).

Кругликова направляет Софью в школу «La Palette», которой в это время руководят художники Жак-Эмиль Бланш, Шарль Герен и Анри Ле Фоконье. (Эту мастерскую позднее, в 1912 году, облюбовало следующее поколение молодых русских художников — С. Шаршун, Л. Попова, тогда там уже преподавали Ле Фоконье, Метценже, де Сегонзак; это был период классического кубизма.) Миф о Софье как одной из первых кубисток неверен: Шарль Герен (1875–1939), в мастерскую которого она попала в Париже, в 1907 году еще производил полотна отнюдь не кубистические, например «Ожидание» («Эрмитаж»); нечто в том же духе красочного, мечтательно-ироничного примитива вскоре начинают делать художники «Голубой розы», с которыми сблизились Толстые в Петербурге в 1909–1910 годах — С. Ю. Судейкин и Н. Сапунов. Кубистическая мода примется в России позже, в 1912 году.

В рукописной версии Софья вспоминает о своих парижских учителях:

> Там преподавали известный портретист того времени Бланш[36], Герен[37] и Лефоконье[38]. Помню мое первое выступление. В школе было много англичан и американцев и небольшое число русских. Бланш приезжал в школу на автомобиле в сопровождении одной из своих заказчиц <…> какой-нибудь шикарной американки-миллионерши. Увидев меня в первый раз, ему пришла мысль написать мой портрет. Директор школы — американец поторопился мне доложить об этом великом для меня счастье. Надо признаться, что я <осталась> отнеслась к этому событию равнодушно, так как не знала ни Бланша, ни его мировой славы портретиста. Побыв некоторое время у директора школы, Бланш начал обход учеников. Я, увлеченная дисциплинами школы Званцевой, сделала с модели большой силуэтный рисунок углем без теней. Бланш пришел в бешенство и поставил мне условие: буду ли я работать тенями. Я отказалась, и Бланш заявил, что он ко мне больше не подойдет. Так закончилась моя встреча с Бланшем. О портрете он больше не заикался. Герен был педагог другого порядка. Живой пожилой француз, его больше всего в ученике интересовало его дарование, его индивидуальность. Я помню, как Кругликова показала ему мои парижские наброски пастелью. Они были очень несовершенны, но Герен ими заинтересовался, повторяя: талантливый, талантливый человек. Увидев рисунок углем с модели, Герен его одобрил, сказав, что больше всего [ценит] в рисунке чувство и жизнь, то, что есть самое ценное в искусстве. Лефоконье, один из кубистов, крупный, рыжий француз с голубыми глазами, был любимцем школы. Я с большим волнением ждала его консультации. Лефоконье, посмотрев внимательно мою работу, сказал, что она очень индивидуальна и он того мнения, что мне надо сохранить свою индивидуальность, и не стал меня гнуть к кубизму. Как-то мы с Алексеем Николаевичем были у него на дому, в его мастерской, залитой светом. Он был женат на русской художнице. Все ее звали Марусей[39]. Она, очень крупная женщина славянского типа, служила ему моделью для его картин. Так его вещь «Изобилие» написана была с нее. Плетеная мебель, русская кустарная скатерть, <крупный

кустарный> пестрый чайный сервиз — все это давало впечатление какой-то удивительной радостной смеси французского с русским (Дымшиц-Толстая рук. 1: 12–14).

Размолвка и рывок

Первое подозрение, что семейная идиллия Толстых нарушилась уже в Париже в начале 1908 года, возникает при чтении его стихов. Одно из последних стихотворений в его записной тетради, датированное 24 января, звучит в чересчур личном и необычном для автора горестном тоне:

54. ПЕРЕД КАМИНОМ

Нет больше одиночества, чем жить среди людей,
Чем видеть нежных девушек, влюбленных в радость дня…
Бегут, спешат прохожие; нет дела до меня.
В камине потухающем нет более огней,
В душе змея холодная свернулась и легла.
За окнами встревоженный, тысячеглазый Он.
Хохочет с диким скрежетом кирпичным животом.
Тусклы огни фонарные, ползет меж улиц мгла.
Нет большего мучения, чем видеть, как живут,
Средь пляски сладострастия поникнуть и молчать.
Пришла к соседу девушка, он будет целовать.
За окнами, за шторами все тени там и тут.
Потух камин. И страшно мне: Зачем себя люблю.
Сижу согнувшись сморщенный, ненужный и чужой.
Покрыты у[гли красные] пушистою золой.
Себе чужой. [нрзб.] Так тихо сплю.

24 Ja<nvier>. Paris.

(Толстой 1907–1908а)

Этот странный и нелепый текст, полный штампов, диких образов и первичных эмоций, находится среди стихов главным образом на «мирискуснические» темы, например, «На террасе» (№ 33): «В синем стройно замерла» — как будто навеяно картиной Сомова; «Лунный путь» (№ 39) описывает старинный волшебный интерьер, который потом появится в «Детстве Никиты»:

Лунные залы таинственно спали
Ровно квадраты паркета сверкали

Синим огнем.
<…>
Тускло горит позолота багета,
Жутки протяжные скрипы паркета,
Облики сов.

Даже на этом бесхитростно-эпигонском фоне «Перед камином» выглядит каким-то нехудожественным диссонансом, детским всхлипом. Автор явно покинут дома, один, ревнует — и не боится показаться смешным: «В душе змея холодная свернулась и легла». Нам кажется, мы вправе увидеть здесь нечто вроде лирического дневника для одного себя; забегая вперед, скажем, что Толстой, ожегшись на первой поэтической книге, лирики больше никогда публиковать не будет и тетрадь эту никому не покажет.

Если отнестись к стихотворению «Перед камином» как к дневниковой записи, то получается, что тысячеглазый Он-Париж осмеял провинциала и обобрал его — оставил одного. Мы не знаем, действительно ли размолвка с Софьей имела место и действительно ли испытанное автором чувство было связано с ней, а не с чем-то другим. Ничего не известно и о других участниках гипотетического сюжета. Известно, однако, что Толстой никогда не переживал настоящих депрессий: когда его загоняли в угол, он становился непредсказуем и шел на крайности. То, что произошло в эту ночь, явно было чрезвычайно важно для него — и принудило пойти на крайность: он преобразил свою творческую систему! Ведь уже следующая запись в тетрадке представляет собой верлибр:

55. ЧОРТ

Под кроватью кто-то живет.
Когда тушу свечу,
Он начинает пищать
Тонко и протяжно, в одну ноту.
Мне это приятно…
На душе делается совершенно пусто,
И тело цепенеет,
Как будто меня уже нет.
Остановится. Тогда гудит тишина.
Начинает снова, еще протяжнее.
Я сначала сержусь,
А потом привыкаю.

Я захотел его обмануть,
Вечером сел в кресло, протянул ноги
И притворился, что засыпаю.
Тогда он сразу запищал,
Я схватил свечу и заглянул,
Под кроватью никого не было.
Я понял, что приходил чорт.
Он хочет, чтоб я повесился.

25 jan. Paris

Похоже, что это стихотворение сочинено после бессонной ночи и свидетельствует об опыте измененного состояния сознания, вызванном психическим кризисом.

Следующие по порядку тексты — единица хранения № 10 — находятся в папке с отдельными листками. Все эти листы — одинакового тетрадного формата, написаны на одинаковой бумаге и с одинаковой округлорваной линией отрыва, как будто их вырвали одним сильным движением и они физически запечатлели порыв к метаморфозе. Интересен № 5 — как бы продолжение «Чорта»:

На подпорке, как телеграфный столб
Желтая скарлатина
Прыгает
Кружится без головы
Клубком свернула одеяло
Давит
Лимонадчику хочется
Из синего кувшина
Явилась с проволоками
Опутала и покалывает
Мягко и жарко…
Мама положила руку на голову
Рука с бородавочками
У мамы лицо растет
Растет
Улыбается

Такое ощущение, что сила эмоционального шока расплавила привычные способы выражения и выкинула молодого автора в неосвоенные, еще не осевшие словом области опыта. Нащупываются какие-то иные, на грани стиха и прозы, формы.

Темы самые простые, первичные — от кризиса Толстой сбежал в спасительное детство, проверять основы и истоки своего существа. Чувствуется, что цель этого поиска — обновление своей поэзии, приведение ее в ногу со временем, поворот ее к более «тонким», иррациональным психическим переживаниям. Эти найденные в памяти «миги», чем-то важные этапы истории души пригодятся ему в «Детстве Никиты» — «чорт» обратится в подозрительно воющий ветер, будет развит образ матери. Ласточка, явившаяся в № 4, — прототип Желтухина. Бред будет использован в болезни Кати в «Сестрах». № 3 в папке 10 — то зерно, из которого выросла прелестная военная сказочка «Прожорливый башмак»: «Под комодом живет картина / Страшная рожа / Я хожу по половицам / От стены до шкафа / Поглядываю / (она) Думает — (я) руку поднимаю под спину / А я (только) взгляну (и) / И назад побегу по половице… / Пущу туда жука / Рогатого / Он тебя забодает» (Толстой 1907–1908в).

Итак, вполне возможно, что перед нами картина личного потрясения, всколыхнувшего источники творчества. Какого характера было это потрясение, мы точно никогда не узнаем. Но сила его сказывается в том, что Толстой, вразрез со своим обыкновением всегда сохранять все им написанное, уничтожил тетрадь за зиму-весну 1908 года, сохранив из нее лишь часть страниц. По нашему предположению, остальные тексты имели слишком личный характер.

Встреча с Гумилевым [40]

Гумилев в Париже с 1906 года. Он не сошелся с Мережковскими (а раньше произвел не слишком хорошее впечатление на Брюсова). Тем не менее с Брюсовым он переписывается и с волнением следит за перипетиями «Огненного ангела», видимо, как-то соотнося его со своей личной проблемой — любовью к Анне Горенко: ситуация кажется ему безвыходной, и в декабре 1907 года он совершает попытку самоубийства. Только что — в январе 1908 года — в Париже тиражом 300 экземпляров вышли его «Романтические цветы». Гумилев читает старинные французские хроники и рыцарские романы, создает «Дочерей Каина» и другие новеллы.

Н. Гумилев. Портрет А. И. Божерянова

Толстой встречается с Гумилевым, когда наносит первые визиты к Кругликовой. 23 февраля (7 марта) Гумилев в ироническом тоне сообщает Брюсову о трех своих встречах с Толстым:

> Не так давно познакомился с новым поэтом, мистиком и народником Алексеем Н. Толстым (он послал Вам свои стихи). Кажется, это типичный «петербургский» поэт, из тех, которыми столько занимается Андрей Белый. По собственному признанию, он пишет стихи всего один год, а уже считает себя maotre'ом. С высоты своего величья он сообщил несколько своих взглядов и кучу стихов. Из трех наших встреч я вынес только чувство стыда перед Андреем Белым, которого я некогда упрекал (мысленно) в несдержанности его критики. Теперь понял, что нет таких насмешек, которых нельзя было бы применить к рыцарям «Патентованной калоши» (Гумилев Переписка: 472).

В пятом номере «Весов» за 1907 год в статье «Штемпелеванная калоша» Белый сетовал на вульгаризацию и популяризацию элитной духовной культуры, в особенности нападая на петербургских мистиков, — целил он, как известно, в мистических анархистов, а прежде всего в Блока[41].

Не подозревая об ужасном гумилевском отзыве, адресованном Брюсову, уже 12 марта Толстой пишет Чуковскому: «Я пользуюсь случаем обратить Ваше внимание на нового поэта Гумилева. Пишет он только в "Весах", потому что живет всегда в Париже, очень много работает и ему важна вначале правильная критика» (Гумилев 1980: 38). Чуковский позднее комментировал это так: Гумилев на тот момент гораздо меньше нуждался в патронаже, чем думал Толстой (Чуковский 2000: 286). Толстой, очевидно, расхрабрившись, по примеру Гумилева посылает Брюсову (о чем Гумилев Брюсова предупреждает) два стихотворения: «В изумрудные вечерние поля…» и «В мансарде» (письмо со стихами выслано из Парижа 26 февраля / 10 марта 1908 года). При этом первом контакте приглашения в «Весы» не последовало.

Однако в марте, несмотря на плохое начало, Толстой все же с Гумилевым сдружился. Уже к концу марта Гумилев сменил гнев на милость, что явствует из следующего письма Брюсову от 24 марта (6 апреля) 1908 года: «Скоро, наверное, в Москву приедет

поэт гр. Толстой, о котором я Вам писал. За последнее время мы с ним сошлись, несмотря на разницу наших взглядов, и его последние стихи мне очень нравятся. Очень интересно, что скажете о нем Вы» (Гумилев Переписка: 474). Разница их взглядов — это, видимо, унаследованное Толстым от родителей и студенческой среды народничество, от которого он вскоре отойдет, ценой лютой ссоры с отчимом.

Гумилев общается не только с ним, но и с С. И. Дымшиц-Толстой. — так, у Лукницкого в «Трудах и днях Николая Гумилева» упоминаются их ночные походы в парижский зоологический сад — Jardin des Plantes (который он постоянно навещал в предыдущем, 1907 году): «1908. С Ал. Н. и С. И. Толстыми и Н. Деникер[42] несколько раз, ночью — ходили в Jardin des Plantes наблюдать зверей)» (Лукницкий 2010: 129). Очевидно, имеется в виду ее устное свидетельство. Действительно, в том варианте воспоминаний Дымшиц-Толстой, который хранится в Государственном Русском музее, вскользь говорится об этих походах, в которых она принимала участие: они кормили «мартынов» — то есть больших чаек. Любопытно, что мартынов кормят влюбленные герои «Хождения по мукам», путешествуя на пароходе по Волге. Сразу после этого упоминания в музейной машинописи идет пропуск полутора нумерованных страниц. В рукописи этот эпизод вообще не упоминается, так что полной картины той парижской весны у нас нет.

Собирая в 1925 году мемуарные свидетельства о Гумилеве, П. Лукницкий обратился к С. И. Дымшиц-Толстой. Софья Исааковна пришла на Фонтанку, где в квартире Н. Н. Пунина тогда жила Ахматова. Лукницкий вспоминает этот приход и реакцию на него Ахматовой:

> По телефону Лунин был предупрежден, что сейчас к нему придет Софья Исак. Дымшиц-Толстая. Я уже хотел уходить, но остался для того, чтобы записать ее воспоминания. Она пришла. Пунин ее принял в столовой. О присутствии в доме АА. она не была осведомлена. Пунин поговорил с ней, она согласилась, и я в столовой расспрашивал ее, записывал.
>
> Потом прошел в кабинет, где была АА. и прочел ей. АА. говорит, что Дымшиц-Толстая — умная. И была очень красивой в молодости. Сейчас этого… (Так в публикации. — *Е. Т.*)
>
> Софья Дымшиц-Толстая не любит АА. Дымшиц-Толстой кажется, что она имеет на это причины. Тут при чем-то Париж. АА. что-то знает такое, по поводу чего

> С. Дымшиц-Толстая боится, что АА. воспользуется своим знанием… Улыбнулась. «Но я не воспользуюсь…» С. Дымшиц-Толстая к Николаю Степановичу относилась недоброжелательно. Была сторонницей Волошина (Лукницкий 1991: 228–229).

Когда возникла враждебность Дымшиц к Ахматовой, трудно сказать — в 1910–1912 годах они были подругами. Враждебность же ее к Гумилеву, возможно, объяснима именно тем сюжетом, которому посвящена данная глава.

Ахматова, обещая не говорить ничего, все же сказала Лукницкому достаточно. Кроме этого сообщения, нет никаких указаний, что у Гумилева мог быть роман с С. И. Дымшиц-Толстой. Однако на фотографиях перед нами предстает поразительная красавица, воспоминания описывают графиню как независимую, гордую и бескорыстную женщину, а биография ее свидетельствует о пылкости и непостоянстве.

Той весной Толстой внезапно съездил в Петербург и вскоре вернулся в Париж. Мы не знаем, почему и зачем. С. Дымшиц-Толстая говорит об этом, не объясняя цели поездки, но (невольно?) подчеркивая ее важность:

> В течение почти целого года, который мы провели в Париже, только два события вывели Алексея Николаевича из заведенного им темпа работы. Это было известие <…> о смерти его трехлетнего сына, последовавшей от менингита. Алексей Николаевич очень тяжело переживал смерть ребенка. В другой раз это была кратковременная поездка в Петербург, которую он совершил без меня (я была связана посещениями художественной школы и не могла ему сопутствовать) (Дымшиц-Толстая 1982: 56).

В комментарии к письмам Гумилева Брюсову эта поездка не учтена: там сказано о том, что Толстые вернулись в Петербург в октябре 1908 года (Гумилев-переписка 1994:475). В версии мемуаров С. И. Дымшиц-Толстой, хранящейся в Русском музее, описываются события, произошедшие в этот период:

> Из воспоминаний о художественной жизни веселящегося Парижа мне живо запомнился костюмированный бал, так называемый «Катзар», в переводе «Четыре искусства», т. е. бал четырех искусств[43]. Он был ежегодным традиционным праздником и устраивался поздней весной. На него

> съезжались художники и меценаты не только Франции, но и других стран. Наша школа была также приглашена на этот бал. Я была в костюме египтянки и присутствовавшее при входе жюри меня пропустила без возражений. Пришла я с группой наших русских художников (Алексей Николаевич временно уехал в Петербург), хотя была приглашена одним знакомым архитектором-французом из нашего пансионата, где я жила (Дымшиц-Толстая 1950: 22).

Рукописная версия во многом совпадает с версией Русского музея, дополняя ее:

> Из сильного впечатления того времени я помню парижский костюмированный бал Катзар (четыре искусства). Этот бал традиционный. Устраивался ежегодно поздней весной. На этот бал съезжались художники, меценаты <разных> других стран. И наша школа была приглашена на этот бал. Я костюмирована была египтянкой. При входе присутствовало жюри и я была пропущена. <Конечно, я была> Пришла я с группой наших русских художников, хотя и была приглашена <на ужин> французским архитектором [жильцом] <пансиона, в котором мы жили>. Бал происходил в самом большом помещении г. Парижа, и там с трудом вместились все желающие, имевшие личное приглашение. Джаз еще не был известен, но оркестры все время исполняли то, что сейчас называется джазом, но еще более дико. Начались шествия. Все они представляли эпизоды из времен греческого эпоса, во главе с самыми красивыми женщинами и мужчинами Парижа — артистами и моделями. Шествия чередовались с другими аттракционами, но все было подчинено одной цели — выявлению красоты — цели высокого искусства. Водки не было, продавалась в буфетах еда и <одно> шампанское. Настало время ужина. Несмотря на то, что мой французский архитектор был один из главных организаторов, и я им была приглашена на ужин, я так и до конца вечера его не видела и ужинала, нагрузкой, в нашей русской компании. Несмотря на то, что на вечере не было ни одного трезвого человека, я не видала ни одного безобразного явления, все было подчинено какой-то особой внутренней высокой дисциплине художника. По окончании вечера, ввиду того, что еще не было никакого

> транспорта, мне предложили вернуться в фургоне с декорациями, фургон должен был проехать мимо нашего отеля. Со мною ехали несколько русских, которые, не доехав до моего дома, слезли[,] и я дальше поехала одна. Доехав до дома, я слезла[,] и, пока, доставала деньги, чтобы расплатиться с возницей, из под декорации вылез совершенно голый человек, вдребезги пьяный. Этот человек оказался мой французский архитектор. Он жил в том же отеле. Вместо того, чтобы скрыться, он начал декламировать с пафосом героические стихи. На улице все это выглядело иначе. Собралась толпа, но никого это не удивило, так как в это раннее утро не только голые люди разгуливали по Парижу, но все бассейны в парках были полны купающимися, участниками Катзара. Вспоминаю еще маленький <инцидент> эпизод. На бал была приглашена вся наша школа. Там мы разделились на три группы: русские, <французы> американцы и англичане. Один из англичан решил за мною поухаживать, но так как шампанское ему ударило в голову, то он невзначай захотел меня поцеловать. Произошел несколько для него неприятный инцидент с нашей русской группой. Этот случай английской группой был в школе поднят — его <судили англичане> осудили и заставили публично передо мною извиниться. Таким образом, у меня от этого Катзара осталось впечатление силы воспитательно-организующего существа искусства (Дымшиц-Толстая рук. 1: 16–20).

Этому выводу не помешали и чуть не вмешавшиеся «русские мотивы» драки и пьянства[44]. На фоне репрессивного отношения к телу, принятого в России, Софья остро воспринимала освобождающий, возвышающий стиль парижских впечатлений.

Балы художников с 1904 года стали предметом корреспонденций М. Волошина. В своих материалах о парижской художественной жизни, публиковавшихся в 1904–1905 годах в газете «Русь», он напечатал несколько заметок, описывающих с большим энтузиазмом уникальное зрелище парижского бала четырех искусств. В одной из них, «Весенний праздник тела и пляски», он писал:

> В то время, когда нравственность и красота регламентируются полицейскими предписаниями, когда в Германии обязательны костюмы в мужских банях и установлены абонементные билеты для посещения

публичных домов, парижские художники сохранили право устраивать весной свой бал, на котором тело разбивает стены своей темницы. Это бал четырех искусств «Bal des Quat'z Arts», бал, на который допускаются только посвященные — художники и модели, весенний шабаш, на котором ликующее обнаженное тело получает свободу на одну ночь в году.

Но оскорбленная стыдливость «не посвященных», проникавших обманом на бал, вызвала репрессии и посягновения на исторические привилегии от лица сенатора Беранже[45], и в этом году устроители бала имели малодушие дать подписку в том, что они не допустят полного отсутствия фиговых листиков. «Надевая на статуи фиговые листики, вы достигнете только того, что у молодых людей будут являться игривые мысли при виде фигового дерева», — говорит аббат Жером Куаньяр у Анатоля Франса.

В ночь на 27-е апреля отряды римских легионеров, в касках и сандалиях, с обнаженными голенями, гладиаторы, византийские патриции, греки из колоний, «перейдя воду»[46] и пересекши Большие бульвары, мелькая пестрыми пятнами среди обычной уличной толпы, направлялись толпами к Монмартру.

На бульваре Рошешуар стояла и гудела толпа любопытных, раздвинутая веревками и городовыми. Входящие пропускаются через жюри, решающее, достаточно ли артистичен костюм.

Каждый должен назвать то ателье, в котором он работает, и быть узнанным своим «массье»[47].

Не удовлетворяющие этим требованиям безжалостно изгоняются.

На больших пригласительных листах-билетах значится:

«Старина (Mon vieux)! Мы тебя ждем в этом году на наш бал со всеми твоими маленькими приятельницами. Бал в этом году изображает ярмарку в Византии. Те идиоты, которые вздумают нарядиться в костюмы арлекинов или пьеро или возьмут их напрокат в мещанских лавчонках, могут искать других балов, где допускаются идиотские костюмы».

Огромная зала полна толпой до краев. Она вся волнуется, плещется и расходится концентрическими кругами, как широкий бассейн. По краям ряды лож, устроенных различными ателье, которые группируются в

них, размещаясь в декоративные группы.

В одной норманские борцы, одежда которых состоит из черных шлемов и черных ленточек, охватывающих тело; в другой высокий трон, на котором стоит византийская царица с пальмовой ветвью, и группы придворных расположились по ступеням; дальше эшафот и орудия пыток, потом балаганы, с эстрады которого выкликают шуточные приглашения…

А посреди залы в бешеной сарабанде, схватившись за руки, с криками несутся танцующие…

Трубы, барабаны, оркестр…

Все стихает. Из дверей выходит процессия — Les Chars[48], которые медленно влекутся их устроителями вокруг залы. Впереди колесница с царским балдахином. На ней полунагая женская фигура. Все в том модном и легком византийском стиле, который создал Муха[49] на афишах «Феодоры» у Сары Бернар <…> Когда первая процессия медленно обошла залу при одобряющих кликах, выходит следующая. Это грациозное сооружение архитекторов из Ecole des Beaux Arts. На куполе Айа-София, широко раскинув крылья, сидит орел, и на спине его лежит земной шар. И еще выше, попирая земной шар, на громадной высоте, почти под потолком, нагая женщина в тяжелых золотых запястьях и ожерельях.

Дальше восточный караван с живыми верблюдами, на которых сидят восточные женщины в белых покрывалах, из-за которых смотрят газельи глаза, и еще один верблюд, на котором женщина в красном покрывале. И пред эстрадой, где сидят судьи, она движением плеча роняет покрывало и остается нагая, золотистая и стройная, как стебель ржаного колоса, с тонкими, приподнятыми стрельчатыми сосцами. И торжествующее целомудренное тело, плавно качаемое верблюдом, плывет над пеной сотен плещущих рук. А с другой стороны залы уже выходит целая галера, на которой матросы натягивают парус; за галерой — пурпурный балдахин с византийским императором, у ног которого лежат рабыни… И «шары» еще раз обходят залу, и первый приз общими криками присуждается женщине, попирающей земной шар.

Процессии ушли. Начинается ужин. В буфете с боя берутся карточки с холодной закуской и бутылки вина. Располагаются как кто может — кто в ложах, кто на ступеньках, а большинство прямо на полу посреди залы.

Шампанское не покупают, но, согласно традициям, крадут.

И теперь, когда залу можно окинуть глазами, всю, с ее пестротой, с ее клочками пурпура, розового газа, серебряных блесток, золотых обручей, волнистых линий тела, подернутую легкой синеватой дымкой и угасшим головокружением танца, теперь исчезают балаганные детали маскарада и проступает величественно и властно античный мир, вечная всевременная и всенародная оргийная радость освобожденного и ликующего тела — языческого символа красоты и целомудрия.

Мужское чувство, лежащее в основе наслаждения красотой, раздражаемое присутствием одежды, этой искусственной и лживой оболочкой тайны, переходит здесь в стихийную радость тела, в огне которой сгорает все личное, случайное, звериное (Волошин 1990: 84–87).

Можно только предполагать, что вкус своей жены к подобного рода эскападам Толстой вряд ли разделял — и что лучшей декорации для реконструируемого нами сюжета трудно придумать. А если вспомнить свидетельство Ахматовой о том, как Гумилев раз чуть не подрался с Модильяни, требовавшим, чтобы в его присутствии тот говорил по-французски, то и в «нашей русской группе» можно при желании различить знакомые лица:

Только раз Н. С. Гумилев, когда мы в последний раз вместе ехали к сыну в Бежецк, (в мае 1918 г.) и я упомянула имя Модильяни, назвал его «пьяным чудовищем» или чем-то в этом роде и сказал, что в Париже у них было столкновение из-за того, что Гумилев в какой-то компании говорил по-русски, а Модильяни протестовал. А жить им обоим оставалось примерно по три года (Ахматова 1989: 15).

Гумилев уехал из Парижа в Петербург 20 апреля ст. ст. (3 мая н. ст.). Их встречи с Толстым, описанные позднее последним, надо решительно отнести ко времени до этой даты — к теплой парижской весне:

Мы сидели за столиком кафе, под каштанами, летом 1908 года <…>. В этом кафе под каштанами мы познакомились и часто сходились и разговаривали — о стихах, о будущей нашей славе, о путешествиях в тропические страны, об обезьянках, о розысках остатков Атлантиды на островах близ южного полюса, о том, как

было бы хорошо достать парусный корабль и плавать на нем под черным флагом (Толстой 1922: 7).

Эти воспоминания подтверждаются письмом Гумилева: «За последнее время мы с ним сошлись…» Если верить Толстому, они сошлись, как двое мальчишек-мечтателей, — но верить, наверное, все же не следует, скорее всего, паритета не было: в литературе Гумилев шел далеко впереди, а главной темой разговоров были стихи. То, что новые стихи Толстого Гумилеву понравились, подтверждается проскользнувшим в русской печати начала 1908 года объявлением об участии Толстого в гумилевском журнале «Сириус» (двухнедельный журнал искусства и литературы). Гумилев издавал его в 1907 году в Париже на паях вместе с художниками М. В. Фармаковским[50] и А. И. Божеряновым[51], всего вышли три номера. В журнале печатал стихи и прозу, под разными псевдонимами, Гумилев, а также А. Биск[52], Ахматова, давал репродукции рисунков Фармаковский, обложку делал Божерянов. В первые месяцы 1908 года работа журнального кружка продолжалась, в нее включился и Толстой. Об участии Толстого в кружке «Сириуса» писал Георгий Иванов:

> Молодые поэты издавали этот журнал вскладчину. Каждую неделю члены «Сириуса» собирались в кафе, чтобы читать друг другу вновь написанное. Редко кто приходил на такое заседание без материала — по большей части его бывал излишек. Особенно плодовит был один из членов кружка: он каждую неделю приносил не меньше двух новых рассказов и гору стихов. Считался он неудачником, критиковали его беспощадно. Он не унывал, приносил новое, снова его ругали. Звали этого упорного молодого человека — граф А. Н. Толстой. Молодые люди разъехались из Парижа — «Сириус» прекратился. Но память о нем осталась настолько приятная, что бывшие его сотрудники, завоевав себе имена и печатаясь охотно всюду, пытались восстановить «Сириус» (Иванов Г. 1926: 269–270).

Толстой так и не опубликовался в «Сириусе».

Мемуарным очерк Иванова не был, это сделанная уже в эмиграции (очерк появился в газете «Дни» в 1926 году) запись с чужих слов — скорее всего Александра Биска, участника гумилевского «Сириуса», после революции опять вернувшегося в Париж.

Какие же стихи Толстой мог предлагать в «Сириус»? Судя по тетради с неопубликованным циклом «Голубое вино» (1907–

1908), Толстой разрабатывал в это время вполне подражательные «мирискуснические» мотивы и шокирующие эротические сюжеты — именно они, судя по всему, и вызвали раздражение Гумилева, тем более что в стихах этого времени Толстой отчаянно подражает Гумилеву. Несколько стихотворений, датированных 1908 годом, появились в альманахе «Жизнь» (Толстой 1908: 365–368); они включали «Три сна», посвященное М. Арцыбашеву эротическое стихотворение, где герой гонится за загадочной дамой: «Она прошла в мерцаньи свеч, / Цветя загадочной улыбкой», сталкивается и скрещает шпаги с черным кавалером (тот падает), догоняет свою даму… а проснувшись, видит ее распятой на стене, умирающей: описывается садическое объятье: «Я, обезумевший, припал… / Со стоном руки оторвала… / Огнями острых, легких жал / Меня томила и сжигала». Второе стихотворение «Проклятье» заостряет тему гибельной, проклятой любви «раба» к «повелительнице», утрируя сюжеты гумилевских «цариц»: «Через парк, под вечер душный / Ты пришла, мое проклятье; / Расстегнул твой раб послушный / Петли бархатного платья». Героиня оказывается вампиршей и губит героя: «Ну, иди же, бледный витязь! / На лице змеились губы; / Острой радостью вонзились / В плечи яростные зубы» (sic! — *Е.Т.*).

Но в той же подборке вышло стихотворение «Варяги», которое кажется упражнением отчасти на гумилевские темы, отчасти — подражанием Городецкому и указывает уже в сторону стилизаций русской архаики, которыми Толстой с таким успехом займется после отъезда Гумилева:

Не считали[,] сколько дней
Над ладьями потухало;
Сколько там седых гребней
В синем море упадало.

Все равно. Плывем, поем…
Песни нам сложили волки.
И звенят хрустальным днем
В волнах солнцевы осколки.

Вот и берег. Желт песок.
Лес гудит — пришли Варяги.
Мы наполним турий рог
Хмельной пеной дымной влаги.

В ночь в лесу огни зажжем,
Зелень сдвинется шатрами;
Белых женщин приведем
И поставим пред кострами.

Пей, не надо бабьих слез!
Пей, пляши в пятне багряном!
Вьется тело в прядях кос,
Губы алы в вихре пьяном.

Утром в сизом море вновь;
Ветер хлещет парусами;
И с клинков сухую кровь
Моем горькими струями.

Все равно. Плывем, поем…
Песни нам сложили волки.
И звенят хрустальным днем
В волнах солнцевы осколки.

(Толстой 1908: 365)

Толстой был увлечен в славянское язычество Ремизовым еще до его парижского ученичества. В декабре 1907 года в Париже на выставке нового искусства имела огромный успех экспозиция Н. Рериха, сочетавшего темы славянской и скандинавской языческой древности. Восторженный отзыв о Рерихе Гумилева напечатали «Весы» (1907 № 11: 87: «Королем выставки является, бесспорно, Рерих (выставивший 89 вещей)». Отзвуки рериховской эзотерической идеализации кастовой системы (жрецов-друидов, воинов, поэтов) слышатся в статьях Гумилева. Некоторые мотивы Рериха попали и в стихи Гумилева, например картина «Заклятие земное», где изображен шаман в маске с оленьими рогами, а земля под ногами его представляет собой вспученный холм, покрытый камнями с пятнами, похожими на зловещие лица, — возможно, преломилась в образах стихотворения Гумилева «Камень» («Взгляни, как злобно смотрит камень») из «Жемчугов». По-видимому, Толстой вышел к своей реконструкции евразийско-фольклорного мироощущения не под одним только влиянием Ремизова, но и через увлечение рериховской архаикой, пережитое вместе с Гумилевым, и, конечно, под обаянием «Яри»

Городецкого.

Влияние Гумилева на Толстого — тема неисследованная; можно говорить и о более поздних отголосках: например, гумилевское название цикла новелл 1908 года «Радости земной любви» отозвалось в том, как переименовал Толстой свой первый роман «Две жизни» в 1916 году: «Земные сокровища».

Но пока что на смену покинувшему Париж Гумилеву приходит обаяние другой поэтической личности.

Парижский имидж

Мэтр

В мае 1908 года Толстой встретился у Кругликовой с Максимилианом Волошиным[53], который стал его главным литературным мэтром и учителем жизни, начав с того, что, как мы помним, при первой же встрече создал Толстому особый имидж, маску — парижскую «апашскую» прическу на косой пробор, с остриженными «в скобку» волосами, закрывающими уши; эта прическа осталась с ним до старости, подобно парижской челке Ахматовой.

В летние месяцы в Париже Волошин прежде всего усилил в Толстом требовательность к себе. Наставник давал ему новые книги, например мистическую модную «Книгу Дзианов», которую лансировала Блаватская; обсуждал с ним то, что современная поэзия вся городская, вел на поиск иных возможностей; предлагал Толстому темы, в которых тот мог проявить оригинальность, — например, тему последних дворянских родовых гнезд. Волошин чуть ли не с самого начала ориентировал его на прозу, учил передавать устную речь на письме, обращая его внимание на Достоевского и Успенского, обсуждал с ним Вилье де Лиль Адана и Мопассана, то есть образцы современной прозы. Он ежедневно выслушивал Толстого, давал ему художественные задания, что явствует из тогдашних записей Толстого, которые подчас и сами были «домашними заданиями», жанными Волошиным (Толстой 1907–1908). В своей автобиографии 1916 года, впервые полностью опубликованной в 2002-м Е. Ю. Литвин, Толстой писал:

> Летом 1906 г. умирает моя мать[,] и вслед за этим наступает перелом в моей жизни. Я решаюсь покинуть Россию, которую плохо знаю, увлекаюсь живописью, новой поэзией, начинаю сам писать стихи и в 1908 г. попадаю в Париж. Там происходит встреча и затем дружба с поэтом Максом Волошиным. Он посвящает меня в тайны поэзии, строго критикует стихи, совершенно бракует первые поэтические опыты (Литвин 2002: 194).

Именно под влиянием Волошина Толстой отбрасывает весь свой арцыбашевско-гумилевский, «жестокий» этап и принимается разрабатывать русскую архаику, но по-своему — придавая ей хорошо знакомый ему местный русско-татарский колорит, изучает фольклор и осенью того же 1908 года дебютирует

вторично с циклом поэтических реконструкций русской языческой мифологии.

Можно заключить, что темы русско-евразийского фольклора, которые принесут молодому автору успех, возникли на пересечении подсказанного Гумилевым интереса к скандинавско-рериховской архаике и волошинских советов обратиться к своим собственным, заволжским, местным и социальным впечатлениям.

Кроме всего прочего, похоже, что Толстой со старшим другом доверили друг другу и личные проблемы. Обратимся к толстовским прозаическим записям этой весны и лета: некоторые из них, кажется, имеют отношение к гипотетическому парижскому сюжету. В одном из набросков упоминается некто Б. или Б-н. Речь идет о художнике Белкине. Вениамин Петрович Белкин (1884–1951) — художник круга «Мира искусства», ближайший друг юности Толстого и прототип нескольких его ранних героев, вскоре — иллюстратор его произведений, по возвращении Толстого из эмиграции в Петроград — его сосед по дому на Ждановской набережной и до самой смерти — друг его семьи. На Вере Александровне Поповой, пианистке, спутнице всей остальной его жизни, он женился около 1912 года. Кто была его парижская жена (или подруга), неизвестно. Набросок описывает прогулку с Белкиными по весеннему лесу в Версале. Толстой, однако, один. Белкин нежно поддерживает спутницу. Толстой, глядя на них, вспоминает о себе:

> «Подбери вуаль, а то зацепишь за сучки[,] сказал Б<елк>ин. Совсем как я. Все время смотрит на нее, любуется, весь отдался мелочам и заботам» (Толстой 1908: 4–5).

Другой набросок из той же папки, «В кафе» (где и рассказывается о том, как Волошин учит Толстого писать), повествует о семейных неурядицах Белкиных:

> Вошли Белкин и Широков[54].
> Пододвинул стулья — Садитесь.
> — Ну что[,] убежала ваша жена…
> — Да, ядрена мать, убежала —
> Изругался он бравурно с отчаянья.
> Вид у него изможденный, глаза белые. Насморк (Там же: 6–7).

Приятель, как видно, поссорился с женой, и она убежала, потом они мирятся. Что означает в этом контексте «совсем как я»? В том же фрагменте после спора об искусстве (который я здесь

опускаю) приводится гораздо более открытая и личная беседа:

> Пошли в кафэ[.]
>
> Белкин после молчания ни с того ни с сего начал говорить о верности.
>
> — Это наслаждение быть верным.
>
> Вышло так, что он почти сознался, что занимается онанизмом.
>
> Широков говорил, что не понимает половую жизнь, ничего интересного, животно.
>
> — А вы поживите лет 5, тогда поговорим.
>
> У всех болела голова [.]
>
> Белкин сидел наморщив лоб и придерживая рукою сердце.
>
> Напоследок сказал.
>
> — Ужасное настроение [.] Тяжело. <…>
>
> Мы с Максом долго гуляли.
>
> О чем то не переговорили.
>
> Я рассказывал о Соне.
>
> Он о Сабашн<иковой> и mme Бальмонт.
>
> Она очень много страдала, поистине ее ревность распята (Толстой 1908: 14–16).

Всех взволновавшая беседа о «проблеме пола» явно продолжается и в перипатетическом разговоре Толстого и Волошина. Толстой рассказывает ему о Соне — Волошин же в ответ сообщает ему о причинах краха своего брака с Маргаритой Сабашниковой и о душевной драме первой жены Бальмонта — мучительные и интимные темы. Что мог Толстой рассказывать ему о своем браке, что вызвало бы на такую откровенность? Почему Толстой этой весной без всякой причины уезжал в Россию и вскоре вернулся? Не связаны ли весеннее одиночество Толстого, непонятная и ненужная поездка и его рассказ Волошину «о Соне»? Хотя наша реконструкция вынуждена опираться исключительно на косвенные данные, таковых, однако, слишком много, чтоб их игнорировать.

Первые успехи

Неприятности первых месяцев в Париже, очевидно, были забыты, их отодвинуло общение с Волошиным, сближение с ним, ученичество Толстого — вскоре начавшее приносить успехи. Летом того же 1908 года в Париже Толстой сосредоточенно изучает фольклор. Фольклорные сюжеты он использовал и раньше, однако все губила традиционность просодии. Сейчас, нащупав свободные, почти «прозаические» ритмы, Толстой приходит к удачным поэтическим решениям.

Попав у Кругликовой в компанию наехавших из Петербурга и Москвы русских литераторов, он знакомится со всем русским литературным Олимпом, и его поэтические опыты 1908 года привлекают внимание.

Толстые возвращаются из Парижа в Москву в конце октября 1908 года и живут у тетки Марьи Леонтьевны Тургеневой (1857–1938), родной сестры матери Толстого. По приглашению Брюсова Толстой успешно выступает в «Обществе Свободной Эстетики» и закрепляет свои позиции. Об этом он писал Волошину:

> …попросил меня Брюсов читать. При гробовом молчании, замирая от ужаса, освещенный двумя канделябрами, положив руки на красную с золотой бахромой скатерть, читал я «Чижика» и «Козленка», и «Купалу» и «Гусляра», и «Приворот» <…> После чтения подходят ко мне Брюсов и Белый, взволнованные, и начинают жать руки. В результате — приглашение в «Весы»… (Переписка: 145).

Брюсов отметил в дневнике зимой 1908/1909 года: «“Эстетика”. Гр. А. Толстой в Москве» (Брюсов 1927: 141). Тогда же Толстой заговорил с Брюсовым о судьбе гумилевского рассказа (Гумилев Переписка: 490). Стихотворения Толстого «Самакан», «Семик», «Косари» были опубликованы в № 1 «Весов» за 1909 год. Волошин, гордый своим питомцем, спрашивал о нем Брюсова:

> Мне писал Толстой, что виделся с Вами в «Эстетике» и читал при Вас стихи свои. Скажите, какое впечатление вынесли Вы? Мне он кажется весьма самобытным и на него можно возлагать всяческие надежды. В самом духе его есть что-то подлинное «мужицкое» в хорошем смысле (Париж 11/24 дек. 1908 — Хайлов 1985: 205).

Брюсов, получив заведование литературным отделом «Русской мысли» (в 1910 году), пригласил Толстого печататься, и тот напечатал в журнале несколько стихотворений и рассказ. В статье «Стихи 1911 года. Статья первая» Брюсов превознес его сборник «За синими реками» (М.: Гриф, 1911):

> Мне остается сказать лишь об одном поэте, тоже почти дебютанте (если не считать его ранних, чисто ученических попыток, прошедших совершенно незамеченными), но в то же являющемся почти сложившимся мастером: говорю о гр. А. Н. Толстом. Не столько знание народного быта, всего того, что мы называем безобразным словом «фольклор», но скорее какое-то бессознательное проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого. Умело пользуясь выражениями и оборотами народного языка, присказками, прибаутками, <…> Гр. Толстой выработал склад речи и стиха совершенно свой, удачно разрешающий задачу — дать не подделку народной песни, но ее пересоздание в условиях нашей «искусственной» поэзии. Все предыдущие попытки в этом роде, — Вяч. Иванова, К. Бальмонта, С. Городецкого, — значительно побледнели после появления книги гр. Толстого (Брюсов 1975: 366).

И именно с легкой руки Брюсова Толстой был включен в «Anthologie des Poétes russes», выпущенную Жаном Шюзвилем в 1914 году в Париже (Динесман 1976: 200). Брюсов говорит о нем в своем предисловии: «А. Толстой вдохновляется русской родной стариной и воссоздает, в новой форме, народные песни и сказания». Толстой уже успел к тому времени рассориться с литературным Петербургом, и его бывшие коллеги возмутились. Гумилев писал о книге Шюзвиля: «В книгу вкрался только один до крайности досадный пробел: нет Сергея Городецкого, и роль представителя народных мотивов в русской поэзии отведена Алексею Н. Толстому, бывшему в зависимости, во все течение своей краткой поэтической карьеры, от того же Городецкого» (Гумилев 1968: 344–345).

С Гумилевым в Петербурге: вокруг журнала

Поздней осенью-зимой того же 1908 года Толстой поселяется в Петербурге, часто встречается с Гумилевым, навещает его дома в Царском Селе, очарованный его семейством. Гумилев тем временем начал общественно-литературную жизнь в Петербурге с того, что нанес визит С. Ауслендеру и вместе с ним поехал с визитом к Вяч. Иванову на «башню». В свои контакты он вовлекает и Толстого, тот знакомится с Кузминым, Судейкиным, Мейерхольдом: ср.: «5 янв. знакомство с М. Кузминым (Н. С. пришел к нему с Ал. Толстым, в Знаменскую гостиницу). Приятельские отношения с Ал. Толстым, Судейкиным, Мейерхольдом, Ремизовым» (Лукницкий б.д.: 8–9; подробнее: Лукницкий 2010: 154–158).

Когда Толстой впервые попал на «башню», мы не знаем, зато широко известна история его конфуза на «башне», беллетризированная настолько, что реконструкция подлинного события оказывается невозможной (см. гл. 6). Этот эпизод произошел во время одного из первых посещений «башни» Толстым, видимо, в конце декабря 1908 или начале января 1909 года. Волошину он отчитался в произошедшем 8 января (Переписка: 150–151).

Уже попробовавший издавать «Сириус», Гумилев не оставляет мысли о новом собственном журнале. Толстой в конце 1908 года задумал вместе с приятелем по Технологическому институту издание, о котором писал А. Бострому: «Сейчас я редактирую еженедельный литературный журнал» (Переписка 1989-1: 123). Но этот план провалился; альманах «Кружок молодых», затеянный Городецким осенью 1908 года, также не состоялся. Гумилев в союзе с Толстым ищут новые возможности. Зимой-весной 1908–1909 годов в качестве молодежного литературного журнала недолгое время выступает еженедельный театральный «Журнал Театра Литературно-художественного общества» (то есть петербургского Малого театра), или «ЖТЛХО». (Толстой назвал его в своих воспоминаниях «афишкой».) Издавал его владелец театра А. И. Суворин, а редактировал актер Б. С. Глаголин. В редко цитируемой части своего очерка о Гумилеве Толстой вспоминал, как тому удалось проникнуть в доверие к Глаголину и получить в свои руки литературную страничку:

Какими-то, до сих пор непостигаемыми для меня

путями он уговорил директора Малого Театра, Глаголина, отдать ему редакторство театральной афишки. Немедленно афишка была превращена в еженедельный, стихотворный журнал и печаталась на верже.

После выхода третьего номера Глаголину намылили голову. Гумилев был отстранен от редакторства, но и на этот раз не упал духом. Он все так же, — в узкой шубе со скунсовым воротником, в надвинутом на брови цилиндре, появлялся у меня на квартире, и мы обсуждали дальнейшие планы завоевания русской литературы (Толстой 1922: 9).

В раздраженном письме Глаголина Мейерхольду соответствующий эпизод рассказан несколько иначе — в нем указывается на ключевую роль мейерхольдовской рекомендации и нет речи о Гумилеве как редакторе:

> …пишу возмущенный поведением Гумилева, который пришел ко мне сейчас и устроил представление со своим цилиндром. Прочел целое поучение о традициях русской журналистики. Говорил о Вашем обещании поместить его стихи в этом № в таком тоне, обидном для меня, что я, наконец, потеряв терпение, сказал ему несколько горьких истин. Но главное, что возмутило меня, — это его требование денег авансом, которое сопровождалось даже констатированием: «Значит, и впредь гонорар будет задерживаться?» Это черт знает что такое. И с этими людьми я носился, как с писаной торбой… И это за то, что я так терпеливо выносил его горделивый тон и самомнение. Он талантливый человек, но он не ставит меня ни в грош, не считая даже нужным быть вежливым со мной (понимаю вежливость без цилиндра и внешнего ее вида)… (цит. по: Тименчик 1987: 58).

Непосредственно связано с этим сюжетом и письмо Гумилева А. М. Ремизову от 9 февраля 1909 года:

> Но я посоветовал бы Вам направить Толстого к Глаголину — благодаря Божерянову там почва налажена (напомним, что с Божеряновым, теперь художником ЖЛТХО, Гумилев подружился в 1907 году в Париже — Божерянов участвовал в «Сириусе». — *Е.Т.*) <…> Кажется, Толстой собирается серьезно приняться за наш

альманах, если да, то я перешлю ему рукопись Кузмина, которая сейчас у меня (Тименчик 1987: 57).

Не исключено, что Толстой скромничал, приписывая все заслуги по покорению «ЖТЛХО» Гумилеву.

В конце 1909 года наметившееся новое направление в «ЖТЛХО» поощряет рецензия С. Ауслендера «Петербургские театры» во 2-м номере «Аполлона»:

> Уже и теперь почти всякий театр смутно чувствует необходимость для себя литературы. Нужны не только пьесы, но и поэты, как теоретики, как пророки, как сочувствующие. Правда, поэтов еще не пускают за кулисы, но позволяют им здесь же соединить свой труд с трудами актера, режиссера, художника. Но театры уже заводят специально свои журналы, где поэты могут рассуждать, вспоминать старое, поучать.
>
> Пока я знаю два таких журнала при театрах — Ежегодник Императорских театров (выходит восемь раз в год) и журнал Театра Литературно-художественного общества.
>
> Журнал Малого театра вышел из афиш и еще недалеко ушел от них. Для проглядывания во время антрактов он составляется достаточно бойко и не слишком не литературно. В нем печатаются М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин, В. Мейерхольд, А. Ремизов, В. Розанов, хотя рядом с ними и стихи А. Будищева, Сладкопевцева, Зубова или жизнеописание таких домашних знаменитостей, как г. Добровольский (Ауслендер 1909: 29).

Как бы то ни было, начало 1909 года прошло под знаком «журнала» и «альманаха», замысел в конце концов был реализован в виде «журнала стихов» «Остров» (Терехов 1994). Гумилев в эту зиму перестает писать Брюсову. Часть своих стихов — по его утверждению, лучшие — он тем не менее шлет в «Весы», но публикуется и в «ЖТЛХО»: «Выбор» печатается в № 2 (в 1-м номере этого двухнедельного журнала отмечается открытие сезона 1908–1909 года, то есть вышел он в ноябре 1908-го, на него Гумилев еще не успел повлиять), «Колокол» и «На льдах тоскующего полюса» в № 5, «Поединок» в № 6. В № 3–4 напечатана статья Розанова «Сицилианцы в Петербурге», в № 5 — стихи Толстого, в № 6 — его пьеса, рассказ Розанова, стихи Садовского; в № 7 — рассказ Толстого «Разбойник», статья Волошина, стихи Кузмина. Наконец, в № 8 появилась пьеса Анри

Батайля, статья Розанова о Чуковском, стихи Кузмина. Но в № 9 — 10 от сложившегося «направления» уже ничего не остается — из сочинений наших авторов опубликовано лишь одно стихотворение Кузмина.

Весной Гумилев и Толстой занимаются изданием «Острова» и сами участвуют в 1-м номере, вышедшем в мае 1909 года. Толстой описал это так:

> …мы снова встретились и задумали издавать стихотворный журнал. Разумеется, он был назван «Остров». Инженер Кругликов, любитель стихов, дал нам 200 рублей на издание. Бакст нарисовал обложку. Первый номер разошелся в количестве 30 экземпляров. Второй — не хватило денег выкупить из типографии. Гумилев держался мужественно (Толстой 1922: 9).

В этих воспоминаниях Толстой поставил «Остров» до «ЖТЛХО», хотя в действительности было наоборот.

Рецензии на «Остров» отмечали неудачный отбор и в особенности слабость стихов Толстого. Так, например, анонимный рецензент журнала «Золотое руно» писал:

> Составлен номер вяло. Волошин, Потемкин и Толстой представлены неудачно. Потемкин жеманничает в своих «Газелях». Строки Толстого как-то неряшливы и по-дурному примитивны[55]. В словообразованиях своих он не чуток к языку, рифмы не всегда связываются у него со смыслом, а миф его неубедителен. Волошин облечен по обыкновению в топазы, аметисты и смарагды. Лучше их Гумилев и его «Царица», которая, несмотря на обычное для учеников Брюсова обилие географии и истории, идет дальше версификации (1909-6: 78).

Толстой считал себя «первым островитянином»: в собрании И. С. Зильберштейна находился 1-й номер «Острова» с инскриптами его «участников»: «Милому и глубокоуважаемому Константину Андреевичу от первого островитянина. Граф А. Толстой 7 мая 1909 г.»; «Многоуважаемому Константину Андреевичу Сомову от его искреннего поклонника Н. Гумилева» (Терехов: 1994: 321). Во втором, невышедшем номере «Острова» Толстой поместил цикл «Солнечные песни». В издании участвовали Гумилев, Блок, Белый, С. Соловьев, Л. Столица, В. Эльснер и Б. Лившиц. Хотя издание так и не вышло, на него, тем не менее, появилась рецензия Кузмина в декабрьской книжке «Аполлона» за 1909 год, где «Солнечные песни» превозносились

до небес (см. гл. 2).

Любопытно попытаться вычленить в быстро меняющейся картине литературного становления символистской молодежи краткий момент, когда Толстой и Гумилев оказались связанными не только профессиональными интересами, но и какими-то общими тематическими чертами, очевидными современникам, — «парижским шиком», модной экзотикой и т. д. В. Л. Львов-Рогачевский соединил их в своей рецензии на «Жемчуга»:

> У Николая Гумилева большое тяготение к Востоку, он любит придумать «что-нибудь такое экзотическое», он любит «небывалые плоды», «нездешние слова». У Алексея Толстого один из его помещиков уехал из своего медвежьего угла в Африку и оттуда прислал своему дядюшке Мишуке Налымову банку с живым крокодилом. В поэзии Н. Гумилева, как в банке симбирского помещика, плавает «темно-изумрудный крокодил». Впрочем, тут целый зверинец <…> Только все не живое, все это декорация и обстановочка, и от картонных львов пахнет типографской краской, а не Востоком (Львов-Рогачевский 1911: 341–342).

О решающей важности для Толстого вхождения в избранный петербургский литературно-художественный круг и о значимости всей связанной с ним поэтической мифологии говорит развернутый мотив облачных *островов* в небе над Петербургом в неоконченном романе «Егор Абозов» (1915):

> Одно за другим засветились в небесной высоте облака, то как острова, то как вознесенные, застывшие дымы, и словно разлились между пылающими этими островами чистые реки, зеленые, как морская вода. Солнце из облаков и света строило призрак райской земли (Толстой 1953: 15).

Ср. стихотворение Гумилева «Остров» с тем же мотивом сияющего облачного миража, манящего вдаль:

> В весеннем небе замок белый
> Воздвинут грудой облаков,
> Струится воздух онемелый
> Вокруг сияющих углов.
> О призрак нежный и случайный!
> Опять я слышу давний зов,
> Опять красой необычайной

Ты манишь с дальних берегов.
Но вот, подул небесный ветер,
Рванул — и стены сокрушил.
Гляжу, как в даль, и чист и светел,
Твой остов тающий поплыл.

Правда, у Толстого это видение увязано с наполненной глубоким духовным содержанием картиной зимнего неба над Петербургом, как оно было увидено героем «Униженных и оскорбленных»: скрыто цитируется главный мотив этой «эпифании» Достоевского — возносящиеся вверх дымы. Картина эта наполняет героя Достоевского предчувствием своего писательского призвания — и именно этот глубокий подтекст нужен Толстому, герой которого стоит на пороге вхождения в литературу.

Параллельно зарождается одно из самых важных литературных начинаний той поры. Еще в начале года у Гумилева возникла мысль об учреждении школы для изучения формальных сторон стиха. Он заинтересовал идеей Толстого и Потемкина, и все вместе они обратились к Вяч. Иванову, М. Волошину, И. Анненскому, профессору Ф. Ф. Зелинскому с просьбой прочесть им курс лекций по теории стихосложения. Все согласились, и родилась «Академия стиха», впоследствии — «Общество ревнителей художественного слова» (когда весенний курс получил продолжение, за ним задним числом закрепилось название «Проакадемия»).

Первоначально было решено, что лекции будут читаться всеми основоположниками «Академии». Но собрания проходили регулярно раз в две недели на «башне», и в результате лектором оказался один Иванов. После лекции обычно читались и разбирались стихи. Собрания «Академии стиха» весною 1909 года посещали: С. А. Ауслендер, Е. И. Васильева (Черубина де Габриак), Ю. Н. Верховский, А. К. Герцык, Е. К. Герцык, В. В. Гофман, М. Л. Гофман, Н. С. Гумилев, И. фон Гюнтер, М. М. Замятнина, Е. А. Зноско-Боровский, В. Н. Княжнин, О. Э. Мандельштам, Б. С. Мосолов, П. П. Потемкин, В. А. Пяст, А. М. Ремизов, С. П. Ремизова, К. А. Сюннерберг, С. И. Толстая, гр. А. Н. Толстой (Пяст 1999: 99 — 111; Тименчик 1992: 299).

Молодежь впитывала знания вместе с влиянием Иванова. Впоследствии Анна Ахматова в своих высказываниях, запечатленных в дневнике П. Лукницкого, отчетливо выделяла группу «молодых» — Гумилева, Кузмина, Зноско-Боровского, Потемкина, Ауслендера, Толстого. Она враждебно оценивала

влияние Иванова на эту молодежь, считая, что многих из них он сбил с толку или даже погубил, и крайне отрицательно отзывалась о роли Иванова в судьбе Гумилева. Нечто подобное говорила она и о Толстом:

> Но Алексей Толстой читал, неплохие стихи были, у него тогда хорошие стихи были… В. Иванов загубил его. Он под это понятие «тайнопись звуков» не подходил. А Скалдина Вяч. Иванов расхваливал, Верховский подходил под эту тайнопись! (Лукницкий 1991: 184).

Зимой-весной 1909 года, работая над «Островом», Толстой с женой некоторое время живут в одной квартире с Волошиным на Глазовской, 15, ср.: «Нечто вроде редакции было на кварт<ире> у Волошина. Триумвират Потемкин, Толстой, Гумилев» (Лукницкий рук. л. 14 об.). Софья возобновляет занятия у Званцевой (после Глазовской даже жилье они на какое-то время сняли у Званцевой, «под «башней») и продолжает серьезно работать (училась она в это время у К. П. Петрова-Водкина).

Отношения Толстого и Гумилева этой зимой-весной охладились, но потом вновь улучшились. Ср. в записях Лукницкого: «В [январе] феврале — отриц. отношение к Городецкому <…>. В [марте] феврале — отриц. [мне] впечатление от Ал. Толстого, но вскоре с Толстым сходится близко, и на “ты”» (там же).

Есть и еще одно доказательство двоящихся отношений, неполного согласия: вначале домашний адрес Толстого был указан на обложке «Острова» № 1 в качестве адреса редакции, но позднее на экземплярах того же самого номера появилась наклейка с царскосельским адресом Гумилева. Мы вправе предположить, что Гумилев дистанцировался этой весной от Толстого, возможно, разочаровавшись в нем после его неудачного участия в «Острове», — или по причинам нам неизвестным.

По нашей гипотезе, это расхождение получило самое непосредственное литературное выражение. В конце января 1909 года, как раз в разгар гумилевского недолгого редакторства в «ЖТЛХО», выходит в свет № 6 (со стихотворением Гумилева «Поединок», посвященным «гр. С. И. Т-ой».

Весна 1909 года — это время заинтересованности Гумилева Е. Дмитриевой, и принято думать, что «Поединок» обращен к ней. С другой стороны, Ахматова считала стихотворение посвященным себе, хотя вряд ли можно допустить, что она забыла о первоначальном его адресате. Нам кажется, мы вправе напомнить о первоначальном посвящении этого текста гр<афине> С<офье> И<сааковне> Т<олст>ой. Не будет с нашей стороны

такой уж недопустимой наивностью и спроецировать его на отношения Гумилева и Толстых в 1908–1909 годах.

«Одна, в плаще весенней мглы»: «Поединок» Гумилева

Мы предлагаем связать стихотворение «Поединок», хотя и появившееся в печати в начале 1909 года, с событиями, предположительно имевшими место за год до того, в 1908 году, в Париже. При сравнении этого стихотворения со стихотворением «Одержимый», написанным в марте 1908 года, создается впечатление, что это две вариации на одну тему: общий размер, лишь соотношение мужских и женских рифм разное; общая трубадурско-рыцарская атмосфера («щиты»), общая и тематика метафорического «желанного и губительного поединка»: в одном случае иносказание, в обычном для эпохи мазохистском ключе, подхватывая мифологическую, а потом куртуазную традицию, описывает любовь как смертельную битву и убийство мужчины женщиной, в другом — обозначает все ускользающую битву с неведомым и по всей видимости относится к гумилевской попытке самоубийства. Схож и рисунок «сюжета»: в обоих стихотворениях побежденный и умирающий герой ожидает последней встречи с противником и молит его о coup de grace; в «Поединке» такая встреча реализована, а в «Одержимом» — нет. Обоим текстам присущ общий «дымный», туманный пейзаж, обволакивающий таинственные ночные дела, в сочетании с мотивом весны: «весенняя мгла» в «Поединке», «неверная мгла» и упоминание о весне в «Одержимом»: «А девы, рады играм вешним».

«Одержимый»

Луна плывет, как круглый щит
Давно убитого героя,
А сердце ноет и стучит,
Уныло чуя роковое.

Чрез дымный луч, и хмурый лес,
И угрожающее море
Бредет с копьем наперевес
Мое чудовищное горе.

Напрасно я спешу к коню,

Хватаю с трепетом поводья

И, обезумевший, гоню
Его в ночные половодья.

В болоте темном дикий бой
Для всех останется неведом,
И верх одержит надо мной
Привыкший к сумрачным победам.

Мне сразу в очи хлынет мгла…
На полном, бешенном галопе
Я буду выбит из седла
И покачусь в ночные топи.

Как будет страшен этот час!
Я буду сжат доспехом тесным,
И, как всегда, o coup de grace
Я возоплю пред неизвестным.

Я угадаю шаг глухой
В неверной мгле ночного дыма,
Но, как всегда, передо мной
Пройдет неведомое мимо…

И утром встану я один,
А девы, рады играм вешним,
Шепнут — «Вот странный паладин

«Поединок»

В твоем гербе — невинность лилий,
В моем — багряные цветы,
И близок бой, рога завыли,
Сверкнули золотом щиты.

Идем, и каждый взгляд упорен,

И ухо ловит каждый звук,
И серебром жемчужных зерен
Блистают перевязи рук.

Я вызван был на поединок
Под звуки бубнов и литавр,
Среди смеющихся тропинок,
Как тигр в саду — угрюмый мавр.

Страшна борьба меж днем и ночью,
Но Богом нам она дана,
Чтоб люди видели воочию,
Кому победа суждена.

Вот мы схватились и застыли,
И войско с трепетом глядит,
Кто побеждает: я ли, ты ли,
Иль гибкость стали, иль гранит.

Меня слепит твой взгляд упорный,
Твои сомкнутые уста,
Я задыхаюсь в муке черной,
И побеждает красота.

Я пал, и молнии победней,
Сверкнул и в тело впился нож.
Тебе восторг — мне стон последний,
Моя прерывистая дрожь.

И ты уходишь в славе ратной,
Толпа поет тебе хвалы,
Но ты воротишься обратно,
Одна, в плаще весенней мглы.

И, над равниной дымно-белой
Мерцая шлемом золотым,
Найдешь мой труп окоченелый
И снова склонишься над ним:

Люблю! О, помни это слово,
Я сохраню его всегда,
Тебя убила я живого,
Но не забуду никогда.

Лучи, сокройтеся назад вы…
Но заалела пена рек.
Уходишь ты, с тобою клятвы,
Ненарушимые навек.

Оба стихотворения — плоды гумилевских библиотечных штудий, оба окрашены в тона депрессии, изображенной им в письмах Брюсову. Если верна наша гипотеза, то «Поединок» был задуман или набросан приблизительно тогда же, когда и «Одержимый» (посланный Брюсову в письме от 12/25 марта 1908 года и напечатанный в подборке с двумя другими в «Весах» № 6, 1908). «Поединок» же в этот момент то ли не дописывался, то ли «придерживался».

Включая стихотворение «Поединок» в сборник «Жемчуга» (1910), Гумилев снял посвящение и вставил новую четвертую строфу с характеристикой героини:

Ты — дева-воин песен давних,
Тобой гордятся короли,
Твое копье не знает равных
В пределах моря и земли.

Кроме того, в пятой строфе первая строка заменена на «Клинки столкнулись, — отскочили»; по всему тексту сделаны незначительные исправления. Но самое главное — последняя строфа с мотивом мандрагор заменяется другой:

«Поединок» «ЖЛТХО» (1909)

И злые злаки мандрагора
Старинной тесностию уз,
Печатью вечного позора
Запечатлели наш союз.

«Поединок» «Жемчугов» (1910)

Еще не умер звук рыданий,
Еще шуршит твой белый шелк,
А уж ко мне ползет в тумане
Нетерпеливо-жадный волк.

Первая редакция «Поединка» подробнее разворачивает метафору войны-любви, завершающуюся поразительной сценой последнего любовного прощания, с легендарной этиологической концовкой: по средневековому поверью, человекоподобные корни мандрагоры зарождаются из спермы висельников; в стихотворении они служат уликой посмертного союза «красоты» с мертвецом. Во второй редакции некрофильская тема удалена. Образ противницы уточнен. Если в первом варианте это просто женщина, а поединок — вечный бой между мужским и женским, между днем и ночью, то во втором варианте появляется эпическая «дева-воин песен давних», вооруженная копьем — то ли амазонка, то ли Жанна д'Арк, — и именно она делается носителем рыцарской темы, что снимает ноту душного эротизма. Во втором варианте уходящая женщина подменяется волком. Эта тема корреспондирует с зооморфными обликами садистических «цариц» раннего Гумилева и повторяет общие места в изобразительном искусстве Art Nouveau (воспроизведенные в тот же период, вслед за Бердсли, и в работах художника М. В. Фармаковского, сотрудника Гумилева по «Сириусу»).

Тема волка связывает второй вариант «Поединка» со стихотворением «После смерти» (посланным Брюсову 7 февраля 1908 года), где, как и в «Поединке» и в «Одержимом», говорится о смертном опыте:

Но, сжимая руками виски,
Я лицом упаду в тишину.

Следует оккультное описание бытия после смерти: в этом «втором бытии» нет терзающих внешнего человека низких страстей, канонический символ которых, волк, подан отчасти через негатив:

Гибких трав вечереющий шелк
И второе мое бытие…
Да, сюда не прокрадется волк,

Там вцепившийся в горло мое.

В позднем «Поединке» волк так же реален, как в этой последней строке. Куртуазная цепочка антитез соединена с точной и скупой «де-лилевской»[56] деталью: «И над равниной дымно-белой, / Мерцая шлемом золотым», что дает современный живописный эффект.

Итак, перед нами шокирующее и прекрасное стихотворение, как-то связанное через «Одержимого» с парижским циклом. Гипотетический сюжетный эпизод прикреплялся к парижским впечатлениям, общим для определенного круга культурной элиты. Снабдив стихотворение прозрачным посвящением жене ближайшего приятеля и коллеги, Гумилев начал лукавую и двусмысленную игру с реальностью. Мандрагоры можно было понять как подробность любовного эпизода, что для нее было и комплиментарно, и обидно, а для Толстого оскорбительно. Не приходится удивляться, что и этот мотив оказался в версии «Жемчугов» снятым.

Дочь колдуна, заколдованный королевич и все-все-все

На наш взгляд, и первый драматический опыт Толстого — кукольная пьеска «Дочь колдуна, или Заколдованный королевич», появившаяся в том же шестом выпуске «ЖЛТХО», была полна разнообразных сообщений, адресованных узкому кругу.

Где-то в декабре 1908 года он пишет Волошину о своей лихорадочной занятости; конечно, речь тут идет о писании экспериментальных пьес для Мейерхольда. Толстой увлекается Мейерхольдом и проникается его идеями. Мейерхольд приглашает молодого автора участвовать в новаторском проекте театра-кабаре «Лукоморье»: такому театру нужны маленькие пьесы. Толстой пишет для него несколько вещей. Из них сохранилась только упомянутая пьеса.

> Милый, хороший Макс, после трех недель безумия, бессонных ночей, чтения стихов, после запойной работы, когда каждый день писалось по одной одноактной пьесе в стихах, короче, после трех недель петербургской жизни, я, пристыженный и на себя негодующий, умоляю тебя — приезжай скорее.
>
> <…> Сейчас Петербург захотел искусства, пахнущего кабаком. Открываются кабаре. Одно из них, «Лукоморье», где все декаденты устроили скандал, ушло из «Театрального» клуба и открывает свой театр. Мейерхольд зачинщик всего, конечно. Вот там-то и положится начало новой русской комедии, обновятся и распахнутся чахлые души. Я верю в это.
>
> От теософских клубов[57] до кабаре в десять лет — недурной путь русского искусства (Переписка 1989-1: 146–147).

В конце 1908 года в Петербурге стартовали целых два параллельных и конкурирующих проекта театра-кабаре: «Лукоморье» Мейерхольда (вначале проект должен был называться «Тихий омут», как писали «Биржевые ведомости» от 24 ноября 1908 года, с. 5) и «Кривое зеркало» А. Кугеля, режиссером которого был Н. Н. Евреинов. Газета «Обозрение театров» недоверчиво писала в предвкушении событий: «Непринужденное веселье вообще — не в русских обычаях. Всякая публичность у нас тщательно контролируется — и за импровизацию, даже самую гениальную, — у нас полагается не лавровый венок, а

полицейский протокол <…> Мы умеем пить до отвалу и напиваться до зеленого змия, но не знаем секрета — просто и легко развлекаться». Автором этой заметки был «другой» Скиталец — Осип Яковлевич Блотерманц, сотрудник петербургских газет в девятисотых-двадцатых годах. Он с энтузиазмом доказывал, что и в маленьком жанре стремятся к совершенству, что это непринужденно, остро, живо, и спрашивал себя, сумеем ли и мы создать такой театр (Скиталец 1908: 4).

«Лукоморье» открылось 5 декабря 1908 года. Мейерхольд показал дивертисмент, включавший пародию на кукольный театр — «Петрушку» П. Потемкина в оформлении М. Добужинского. Но премьера «Лукоморья» не имела успеха. Вторая, срочно подготовленная Мейерхольдом программа через неделю также провалилась, и «Лукоморье» закрылось, не выдержав соревнования с «Кривым зеркалом». «Обозрение театров» 12 декабря разочарованно писало: «Театральный клуб начал мудрствованием лукавым и для своего “Лукоморья” призвал ряд “котов ученых”, которые “по-ученому” засушили затею веселья и смеха» (Скиталец 1908: 6).

На следующий день, 13-го, Скиталец рапортовал о более понравившемся ему опыте в том же духе — о концерте «Ночь на Монмартре», которым отметило свое новоселье «Общество художников и архитекторов»; как явствует из этого описания, это был все же эстрадный концерт, а не кабаре. 16 декабря Скиталец вынес вердикт «Лукоморью»: собравшиеся в нем художники и литераторы-модернисты оказались людьми не театральными, и непрофессионализм погубил все дело.

Мы знаем, что на тот момент в распоряжении русских режиссеров не было ресурсов кукольного театра: традиция итальянских кукольников, работавших в России в середине XIX века, и даже традиция русских петрушечников, игравших еще в 1870–1880-х годах, к концу века практически пресеклись (Бенуа 2000: 430 — 31). В потемкинском «Петрушке» кукол играли живые люди (Тихвинская 1995: 40). Пьеса Толстого «Дочь колдуна и заколдованный королевич», написанная им в конце 1908 года и сочетающая кукол и актеров, тоже вряд ли могла быть тогда поставлена иначе. На сцену она все-таки не попала, но была напечатана в «ЖТЛХО» с пометой: «Одна из пьес театрального кабаре “Лукоморье”, приготовленная к постановке Вс. Э. Мейерхольдом» — видимо, это был такой же случай протекции со стороны Мейерхольда, как и его рекомендация Гумилева Глаголину.

В пьесе много игр с условностью, предвосхищающих последующие находки «Дома интермедий» и «Бродячей собаки».

Кукольный мастер, на виду у зрителей расставляющий декорации и рассаживающий кукол, привязывает бороду и начинает играть персонажа кукольной пьесы — злого колдуна. (Так сказать, Папа Карло и Карабас Барабас в одном лице.) Именно он превратил влюбленных героев в кукол. Те, однако, подозревают, что «куклы-то не они». Главное сюжетное напряжение образуется вокруг желания героини, Орля, ожить и стать настоящей. Для этого надо, чтобы в Орля влюбился Король — его тоже должен играть актер. Но Король стар, он боится любви. Вдруг появляется Франт (кукла), который спорит с героем, Орландом, из-за невесты, и Орланд его убивает. Орля, в отчаянии, что ожить не удалось, хочет заколоться, но не может — она деревянная. Кукольный мастер собирает кукол в ящик и уходит. В списке действующих лиц пьесы присутствуют даже арапчата, ставшие несколько позднее, в 1910 году, «фирменным знаком» постановок Мейерхольда.

Как видим, Толстой, вполне в духе недавней мейерхольдовской постановки «Балаганчика», успешно обыгрывает условность театрального представления вообще и двойную условность кукольного театра внутри обычного, и пишет, полностью настроившись на камертон театральной концепции Мейерхольда: полное отсутствие напряженности и мрачного тона, все легко — «трагизм с улыбкой на лице»; персонажи — те самые «женщины, женоподобные юноши и кроткие усталые старцы», которых рекомендовал культивировать Мейерхольд вслед за Метерлинком: они «лучше всего могут служить выражением мечтательных, мягких чувств», о которых он писал в статье 1908 г. «К истории и технике театра. Принципы» (Мейерхольд 1968-1: 133–134).

Песенки, которые, танцуя, распевают ветреная Орля и упрекающий ее Орланд, воспроизводят поверхностные черты «кузминского» стиля: общая легкость, беспечность, иронический эротизм и злоупотребление эпитетом «милый» тут все-таки не блоковские:

Орля: Ножку белую поднять,
В милый сад пойти гулять
<…>
Бегать в жмурки по цветам,
Целоваться здесь и там;
<…>
Стану я живой Орля,
Погляжу на короля…
Орланд: Стал я куклой деревянной,

Этот плащ одел багряный
Для тебя <…>
Ты же хочешь все забыть,
Чары милые разбить…

(Толстой ПСС-11: 10)

Кукольный мастер произносит стихи в другом, волнующе-заманчивом духе, ориентированном на Блока: кажется, что именно к ним восходят знаменитые «стишки» Пьеро из «Золотого ключика»: если мы вспомним, что стихи для Толстого обычно писала Н. В. Крандиевская-Толстая, в том числе и к «Золотому ключику», можно с уверенностью предположить, что текст ранней пьесы был у нее перед глазами.

Кукольный мастер (1909)

Прикажи, король, начать,
Куклам хочется играть!
Сладки сказки у огня.
— Много кукол у меня.
Ты, следя за их игрой.
Станешь снова молодой

(Там же: 12).

Пьеро (1935)

Пляшут тени на стене,
Ничего не страшно мне.
Пусть опасна темнота,
Лестница пускай крута,
Все равно подземный путь
Приведет куда-нибудь.

И уже совершенно по-блоковски звучит реплика старого Короля:

Сердце пронзил ее взгляд золотой,
Кукла играет опасную роль…
О, неужель пред доской гробовой

Влюбится в куклу безумный король.

(Там же: 13)

Здесь все, включая расширенное значение эпитета «золотой», нацелено на Блока — ср. «…в твое золотое окно» из «Балаганчика».

Через кузминский XVIII век пропущены здесь мотивы сицилийского кукольного театра — opera des pupi. Чтобы понять, откуда Мейерхольду с Толстым в конце 1908 года пришла на ум Сицилия, надо вспомнить, что в ноябре 1908 года в Петербурге делала фурор драматическая труппа Ди Грассо: об этих гастролях «солнечного» сицилийского театра в том же «ЖТЛХО» несколько раньше появилась восторженная статья В. Розанова «Сицилианцы в Петербурге» (Розанов: 10–13); а 28 декабря мир потрясло известие о землетрясении в Сицилии и гибели города Мессины.

Opera des pupi играла Историю паладинов Франции, основанную на роландовском цикле, воспринятом через Ариосто (Les Marionettes: 10, 14). Главные герои ее — Шарлемань и Орландо: Шарлемань (Карл Великий) — богатый, жадный, опрометчивый король; Орландо (Роланд) — сильный, верный, несчастливый в любви рыцарь. У Орландо разнообразные конфликты с королем. Традиционные куклы Орландо и Короля, в дивных узорчатых серебряных латах и ярких плащах, воспроизводятся во всех работах по истории театра. Ср.:

> В Палермо в театре Орга марионетки изображали историю французского рыцарства. Цикл представлений «Французских Паладинов» продолжался несколько месяцев; в него входили хроника Тюрпена, реймсского архиепископа VII века, составившего описание подвигов Карла Великого и Роланда, «Morgante» Пульчи, «Влюбленный Роланд» Божардо, «Неистовый Роланд» Ариосто и другие рыцарские поэмы. <…> «Паладины выступают в блестящих латах, — описывает Вюилье, — на их шлемах развеваются перья. При выходе на сцену Роланда, племянника Карла Великого, трепет охватывает зрителей, его встречают рукоплесканиями. Это потому, что он является воплощением храбрости, благородства и чести» (Слонимская 1990: 27–69; впервые — «Аполлон», № 3, 1916: 49–50).

У кукольного героя толстовской дебютной пьесы — итало-французский вариант имени Орландо и потенциальные проблемы

с Королем. С другой стороны, и героиня носит имя, производное от «Орландо». Такое раздвоение лишь подчеркивает игрушечность и бесперспективность ее отдельного бунта. (Отметим, что имя “Орля” было знакомо русскому читателю из одноименной мистической новеллы Мопассана, где оно принадлежит страшному призраку. Кажется, Толстой тут играет на несовпадении «игрушечного», «миленького» в русском звучании имени «Орля» с его французским оригиналом, страшным «Horla».)

Сицилийские марионетки

Клубок аллюзий

Сюжет пьесы Толстого, по-видимому, имеет полемические коннотации, актуальные для Мейерхольда. Хотя тема старого Короля для русского читателя указывает прежде всего на блоковского «Короля на площади», однако можно расшифровать аллюзионные сигналы точнее — ведь и драма «Король на площади» является великолепной вариацией на тему пьесы гораздо менее художественной, но зато исключительно модной и влиятельной как раз в 1907–1908 годах. Речь идет о пьесе знаменитого польского символиста Станислава Пшибышевского «Вечная сказка» (русский перевод — 1905 год). Блок обработал сюжет Пшибышевского, создав «Короля на площади» летом 1906 года. Пьеса Блока читалась осенью и была принята к постановке в театре Комиссаржевской, но ее запретила цензура в январе 1907 года. В том же году она появилась в печати, а Мейерхольд поставил у Комиссаржевской «Вечную сказку». Ни пьеса, ни спектакль на литературную элиту впечатления не произвели.

Похоже, что общий для обеих этих драм сюжет пародируется в сюжете Толстого о маленькой кукле и большом старом короле. В аллегорической пьесе Пшибышевского изображен Старый Король-Дух, влюбленный в юную и прекрасную Сонку. Она возвращает Короля к жизни, он молодеет, возникает надежда на царство Духа. Сонка — дочь мудреца Витина, которого придворные считают колдуном и чернокнижником. Враги натравливают на Витина и Сонку озлобленные толпы. Идеализм, новизна, надежда обречены, старое зло всесильно.

В варианте Блока гораздо ярче ощущение конца мира, его духовной обреченности. Юность, прекрасная дочь Зодчего, не способна оживить одряхлевшую статую Короля, обещанные корабли приходят слишком поздно, и мир рушится.

Немаловажно, что именно с «Вечной сказки» начался конфликт Мейерхольда с Комиссаржевской, которой режиссер не хотел давать роль Сонки — при том что другой роли для нее в пьесе не было. Как известно, конфликт окончился увольнением Мейерхольда из театра и разрывом его с Комиссаржевской. Может быть, кукольная Орля Толстого планировалась с намеком на Комиссаржевскую — ведь пьеса писалась в атмосфере очарованности Толстого Мейерхольдом и свежей еще обиды режиссера на Комиссаржевскую. В любом случае ее тон был выводим из решения Мейерхольда ставить «Вечную сказку» в приемах «детской» игры в театр (Рудницкий 1978: 137–210).

Орля, подсвеченная сюжетом Пшибышевского, соотносима и

с молодой женой Толстого Софьей Исааковной, Соней, которую в письмах он часто именует «Сонькой» — вспомним ставшее модным у петербуржцев имя героини Пшибышевского Сонка.

Следующий слой — ирония по отношению к Блоку. Почему блоковские интонации отданы у Толстого старому Королю, чтобы отождествить Блока с дряхлым героем пьесы? Откуда вообще у Толстого такое отношение к Блоку, принадлежит ли оно ему самому или выработано в общении с Гумилевым, который от Блока отталкивался? В такой «системе координат» игриво выглядит надежда кукольной Орля на любовь короля и особенно лукаво звучит его отказ — за старостью. Мы знаем, что романа с Блоком у С.И. не было, хотя взаимный интерес, несомненно, был: в мемуарах она рассказала о том, как много лет спустя ее взволновала заметка в блоковском дневнике (Блок 1963: 75), относящаяся к концу 1910 года, — то, что он помнил ее и внимательно следил за ней (Дымшиц-Толстая 1982: 68–69).

Толстого Блок не ценил и не любил (Смола 1985б). Борьба с Блоком окажется исключительно важным направлением в становлении молодого писателя. Пародиями на Блока изобилует уже ранняя его комедия «Спасательный круг эстетизму» (1912)[58] — это поэт Павлов, пьяница, влюбленный в проститутку (Толстая 2003); враждебность к Блоку, резко возросшая в 1918 году, запечатлена в романе «Хождение по мукам» (Толстая 2006: 376–378). Тем интереснее наблюдать возникновение этого настроения.

Кажется, что сюжет пьесы Толстого, по примеру блоковского «Балаганчика», нацелен на широкое оповещение о ее жизненном субстрате. Молодежь берет на вооружение поэтику, только что открытую старшими, чтобы в свою очередь переплести в аллюзионном сюжете «поэзию» и «правду». Чувства жениха Орланда, упрекающего свою невесту, смахивают на ревность молодого супруга: он стал куклой, повис на нитке ради нее, ему милы деревянный ящик и деревянные сны, от которых Орля хочет убежать в мир «больших», «чары милые разбить».

В пьесе Толстого есть и второй треугольник: Орля — Орланд — Франт. Орланд вызывает Франта на дуэль и убивает его. Казалось бы, ничего не значащая деталь. Но пьеса Толстого «Дочь колдуна и заколдованный королевич» опубликована в том же шестом номере «ЖТЛХО», что и стихотворение Гумилева «Поединок» — буквально на соседних страницах, даже на одном развороте. Эротический и кукольный «поединки» не могли не отождествиться — прозрачно зашифрованное посвящение «Поединка» жене Толстого не оставляло никакого сомнения у внутреннего круга читателей (а другого у «ЖТЛХО» и не было). На наш взгляд, это было объявлением войны. Гумилев нанес удар

сознательно. Почему? Ответ мы вряд ли узнаем.

Однако, как сказала Лукницкому Ахматова, ссора была преодолена: как это уже однажды было в Париже, Толстой не дал Гумилеву с собой поссориться. Друзья-враги еще связаны делами «Острова» и «Проакадемии», они проведут лето у Волошина в Коктебеле (где после отъезда Гумилева Толстые будут первой аудиторией Черубины де Габриак), осенью будут вместе участвовать в заседаниях «Аполлона» и общаться в кругу «молодой редакции», пока Толстой не окажется на стороне Волошина в конфликте с Гумилевым, приведшем к настоящей, а не кукольной дуэли. Но и дуэль, как мы знаем, не помешала Гумилеву и Толстому поехать вместе, втроем с Кузминым, в Киев для выступления в вечере петербургских поэтов «Остров искусств» в конце ноября 1909 года. Ср. сообщение в газете «Киевская мысль» 26 ноября 1909 года:

> Малый театр Крамского. «Остров Искусства». В воскресенье, 29 нояб. состоится вечер современной поэзии и музыки, устраиваемый сотрудниками Петербургских журналов Михаила Кузмина, гр. Алексея Толстого, Н. Гумилева и П. Потемкина при участии К. Н. Аргамакова (импровизация на фортепиано), К. Л. Соколовой (пластические танцы), Ольги Форш (проза), В. Эльснер (стихи), Н. Шипович (музыка), Б. Яновского (музыка), Ф. А. Яновской (пение) (Тименчик 1989).

Суммируем: гипотетический парижский эпизод, несомненно, был для всех его участников неупоминаем. Но год спустя, отдаляясь от Толстого и отходя от сотрудничества с ним, Гумилев сознательно обидел обоих супругов, публично адресуя легкоузнаваемой Софье Исааковне компрометирующий текст. Этот малоизвестный эпизод был погребен под толщею более поздних и более известных сюжетов литературного Петербурга, и привлекать к нему внимания ни у кого не было охоты.

Когда-то Мирон Петровский предположил, что «Золотой ключик» Толстого является пародией на Серебряный век Блока: на треугольник Блок — Белый — Менделеева (Петровский 1979, 2006). За много лет до него Габриэль Суперфин устно высказал гораздо более точную мысль: что «Золотой ключик» рассказывает о конфликтах первого «Цеха поэтов»[59]. Теперь можно сделать вывод, что все еще сложнее. Толстой в «Золотом ключике» воспользовался материалом своей первой кукольной пьесы. Блоковское начало в сказке присутствует, но пропущенное сквозь призму этой собственной старой пьесы, где оно лишь объект

сложной пародийной игры младших с обожаемыми, но опасными, подавляюще огромными старшими. Сам же сюжет о беглой невесте поэтического Пьеро соотносится не только с «Балаганчиком», но и с озорной коктебельской пьесой Толстого 1912 года о литературном Петербурге «Спасательный круг эстетизму», персонажи которой соотнесены с более чем прозрачными прототипами, намекающими именно на первый «Цех»: герой ее носится в охотничьих сапогах по городу в поисках своей неверной жены-поэтессы, вызывает кого попало на дуэль и сам стреляется. Короче, Серебряный век, несомненно отраженный в «Золотом ключике», — это в первую очередь собственный Серебряный век Толстого и его сверстников, образы и жизненные сюжеты, касающиеся их самих, а не предыдущего поколения, которое к 1935 году уже отошло в бессмертие и «пародировать» которое было теперь и неуместно, и неинтересно.

Гумилев и творчество Алексея Толстого

Любопытно, что в творчестве Толстого, великого охотника описывать знакомых, нет ни одного портрета Гумилева. В романе «Егор Абозов» Толстой, как известно, описал всю петербургскую литературу, центром которой изображен журнал «Аполлон» под прозрачным псевдонимом «Дэлос». Среди узнаваемых персонажей — чуть ли не все более или менее заметные писатели, включая самого Толстого. Нет только Гумилева! Это при том, что именно Гумилев вводил его в петербургские литературные круги, именно он был предводителем группы молодых аполлоновцев. Однако в «Егоре Абозове» эту роль предводителя и идеолога исполняет художник Белокопытов, в котором легко узнается Сергей Судейкин. (В фамилии персонажа различима отсылка к знаменитому танцу «Козлоногой», исполнявшемуся Ольгой Глебовой-Судейкиной. Как кажется, белый цвет копыт, приписанный Судейкину, может быть мотивирован белыми сапожками-бурками, в которых он изображен Е. С. Кругликовой на известном силуэте.) Именно этому персонажу отданы боевые литературно-политические тирады, соответствующие известным чертам характера Гумилева. Однако портрет его у Толстого так и не появляется — вплоть до знаменитого некрологического очерка 1921 года, в котором Толстой изобразил покойного бывшего «друга» с восхищением и нежностью.

Есть ли возможные отражения Гумилева в раннем творчестве Толстого? Если вспомнить о сложных отношениях, разведших их уже в 1909 году, не стоит ли поискать такие отражения среди фигур антагонистов? В неопубликованной пьесе «Геката» (1914), которую Толстой написал под впечатлением от предвоенной весны в Коктебеле (об этом говорится в его рассказе 1920 года «Как я был большевиком»; см.: Толстой 1992), изображается поэт Трубачев, столичный, лощеный и с пробором: «Юрий Викторович Трубачев — поэт — молодых лет…»; «Юрий Трубачев — худой, бритый, причесанный на пробор, одет изысканно, движения холодны и красивы» — один из тех, кем овладела и кем играет демоническая героиня пьесы Варвара (см. ниже, в гл. 9).

Фамилия «Трубачев» заставляет вспомнить о фамилии мужа Аси Цветаевой — Б. С. Трухачев, но также откликается эхом имени литературного персонажа из самого популярного раннего рассказа Толстого — «Месть» (1910), который неоднократно переиздавался и выходил отдельно. Речь идет об аристократе Сивачеве, антагонисте героя. Этот «адски» шикарный синий кирасир, имеющий успех у женщин, «поперек горла становится»

завистливому и несимпатичному герою рассказа, князю Назарову (сыну фабриканта, титул которого куплен: «князь Назаров» может быть прототипически связан с другим самозванцем — «графом» Невзоровым, героем «Ибикуса»). Какие-то нотки в рассказе, возможно, проецируются на рисунок ранних отношений Толстого и Гумилева, у которого Толстой учился в Париже и Петербурге и которому, несомненно, подражал: Назаров попадает в эмоциональную зависимость от Сивачева и начинает ему подражать:

> Все бы на свете отдал Назаров, чтобы так же, как этот наглец, проматывающий последние деньги, пройтись по крепкому морозу в распахнутой бобровой шинели, нагло звякая шпорами, небрежной улыбкой отвечая на взволнованные взгляды женщин… У князя распухала печень при мысли о Сивачеве <…> Осенью Назаров встретил его в балете, — он был уже во фраке, сидевшем на нем, как перчатка. Назаров почувствовал, что голова сама так и гнется — поклониться Сивачеву… Это было как болезнь… Назаров невольно стал подражать ему в уменье носить платье, цилиндр, выбросил бриллиантовые перстни и запонки, перестал разваливаться в экипаже. Когда ловил себя на всем этом — скрипел зубами от ярости. Он делался тенью Сивачева. Он искал с ним знакомства (Толстой ПСС-1: 463–464).

Ср. подчеркивание гумилевской элегантности в посмертном очерке о Гумилеве: «Он все так же, — в узкой шубе со скунсовым воротником, в надвинутом на брови цилиндре, появлялся у меня на квартире, и мы обсуждали дальнейшие планы завоевания русской литературы» (Толстой 1922: 9).

Но Сивачев, и познакомившись с бедным героем, его «к себе не подпустил на волосок», и тому остается только его возненавидеть. Мстя Сивачеву, князь заманивает его в притон, где его обыгрывают до нитки, вынуждает вконец спившегося Сивачева стать шулером, в итоге разоблачает его публично, и тот пускает себе пулю в лоб.

Где-то весной 1909 года Гумилев отрицательно отнесся к Толстому. Вправе ли мы предполагать, что клубок негативных эмоций, вызванный этой размолвкой, и лег в основу рассказа о настоящем аристократе, которого любят женщины и которым все восхищаются, и о фальшивом князе с купленным титулом, больном черной завистью? Вправе ли мы «князя» и его комплексы связывать с болезненной травмой самоидентификации,

пережитой Толстым — незаконным и непризнанным сыном, прошедшим бездну унижений, прежде чем получить титул и статус? Зависть «князя» направлена на то в сопернике, чего так недостает ему самому, рыхлому, бесформенному, — на «оформленность» личности.

Н. Гумилев

Мы знаем, что именно «формовке» учился Толстой во время своего парижского и петербургского ученичества. «Мы —

формовщики», — говорит в «Егоре Абозове» Белокопытов, на самом деле вторя высказываниям Городецкого, назвавшего петербургский эксперимент формотворчеством еще в 1909 году (Городецкий 1909: 55), говоря о затруднениях мифотворчества, в котором «перевесила религиозная сторона», он декларировал: «Плеяда формотворцев и совершила петербургскую революцию <…> Всех их объединяет прекрасный стих и эклектизм содержания». Эта статья не могла уйти от внимания Толстого, потому что Городецкий среди литературной молодежи выделил именно его: перечислив участников петербургского кружка — Маковского, Волошина, Анненского, Гумилева, Кузмина, Черубину, Городецкий замечает:

> Одно имя, одно дарование дыбом торчит в этой плеяде. Уж его и про Хлою прилаживают петь и стригут под Европу, а оно дыбится сквозь все. И пускай Бог даст выдыбится во что-нибудь свое, если только не полонит его петербургский Аполлон совсем (Толстой ПСС-1: 56).

Однако, несмотря на некоторый успех у рецензентов, в Петербурге ему все еще приходится бороться за признание — прежде всего за профессиональное признание у ближайших друзей. Не с недооценкой ли его стихов Гумилевым весной 1909 года связано решение перейти к прозе?

Такое ощущение, что не одна «Месть», а еще некоторые рассказы 1910–1911 годов, в особенности написанные во время второго парижского пребывания Толстых весной и летом 1911 года, связаны с первыми парижскими впечатлениями, окрашенными гумилевскими мотивами, например «Синее покрывало», где героя убивают у городского вала, приняв его за бродягу: вспомним, что в том же некрологическом очерке Грант-Гумилев рассказывает о своем опыте самоубийства у городского вала. В другом рассказе, «Лихорадка» (1910), непрезентабельный, как в «Мести», герой — бледный, бесформенный, близорукий Пьеро с психикой подпольного человека — также противопоставлен образцовому воплощению мужественности (см. ниже), и он тоже попадает к бродягам у городского вала.

Несмотря на исключительно лояльный тон некрологического очерка Толстого о Гумилеве, текст полон деталей, подсознательно навязывающих читателю определенное суждение. Во-первых, Толстой с мягким юмором сокращает масштабы личности Гумилева применительно именно к тем временам, когда он сам относился к нему как к поэтическому наставнику: «Он был мечтателен и отважен — капитан призрачного корабля с облачными парусами. В нем сочетались мальчишество и

воспитанность молодого человека, кончившего с медалью царкосельскую гимназию <…>» (Толстой 1922: 8); «В то время в Гумилева по-настоящему верил только его младший брат — гимназист пятого класса, да, может быть, говорящий попугай, в большой клетке, в столовой. К тому же времени относится и ручная белая мышь, которую Гумилев носил в кармане» (Там же: 9). — Во-вторых, Толстой педалировал образ ригидного Гумилева в терминах комедии dell'arte; в том же некрологическом очерке о Гумилеве говорится: «Он, как всегда, сидел прямо, — длинный, деревянный, с большим носом, с надвинутым на глаза котелком». И Толстой не одинок в этом наблюдении; ср. в воспоминаниях Неведомской: «У него было очень необычное лицо: не то Би-Ба-Бо, не то Пьеро, не то монгол, а глаза и волосы светлые, умные, пристальные глаза слегка косят» (Неведомская: 247–248). Ауслендер вспоминает: «Кроме того, он был очень безобразен. Передо мной было лицо, похожее на лицо деревянной куклы, с неправильным, как бы стеклянным глазом, некрасивый нос, всегда воспаленный, странный голос, как я думал сначала — умышленно картавящий, и надменность во всем. Первое впечатление было неприятное» (Ауслендер 1995: 268).

В сталинское время Толстой несколько раз враждебно высказывался о Гумилеве. Однако в 1996 году я расспрашивала Валентина Берестова о Толстом: в эвакуации в Ташкенте, куда он попал школьником, пишущим стихи, Берестов познакомился с эвакуированными туда писателями, в том числе и с Толстым, а вернувшись из Ташкента в 1944 году, некоторое время жил в Москве у Толстых: «Толстой очень любил Гумилева. У него все было и мы вместе читали Гумилева вслух, “Костер”, “Жемчуга” — Толстой находил у него русские стихи: например, “Старые усадьбы”. Мол, напрасно считают Гумилева поэтом экзотическим, последователем французов — нет, он русский, посмотрите сами, — и прочел стихи о старом нищем: “Ворота рая”»[60].

Мы вправе допустить, что воздействие Гумилева было первым и важнейшим в «превращении» Толстого в поэта-модерниста. А.Н. «потрудился над собой» (как потом говорил герой «Егора Абозова»), старательно моделируя свой стих, а также и внешний облик (цилиндр и т. п.) и стиль поведения по гумилевскому образцу. При определенной оптике в текстах Толстого различим след того, что наш герой попал в эмоциональную зависимость от Гумилева и что резкое охлаждение отношений с ним дорого ему стоило. Житейские и литературные ситуации, описанные выше, и прежде всего история с гумилевским «Поединком», суть наглядные этапы происходившего расхождения. Великолепно написанный, нежнейший очерк памяти Гумилева сыграл для

своего автора терапевтическую роль, позволив ему морально вознестись над прежними травмами. Толстой залил бывшего друга-врага потоками любви, на которую тот уже не мог возразить.

ГЛАВА 2. ПРОЗА И ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗАТЕИ (1909–1911)

Уродство, нагота, карнавал. — Турнир поэтов. — «Я пою и я — ничья»: русалка и Мавка. — Хозяйка кукольного дома. — Молодая редакция. — Хвосты! — Второй Париж. — Театральное призвание Алексея Толстого. — Кузминское влияние в драме. — «Бродячая собака».

Уродство, нагота, карнавал

Культурные впечатления первых месяцев жизни с Софьей Исааковной в Париже, очевидно, были шоковыми для Толстого. Так можно заключить по неопубликованному и неоконченному его рассказу «Уроды»: это описание странных новых вкусов, которые навязывает Париж и насквозь эротизированная парижская культура:

> Стены комнаты до потолка покрыты гравюрами, маска сатира, Микель-Анджело, химеры, кривой Квазимодо, четыре губастых урода, жующих что-то красное, зубастая женщина, впившаяся лошадиными зубами в свою ногу, и много невиданных, странных картин. Куда я ни смотрел, отовсюду вылезали выпученные губы, искривленные тела, перекошенные лица, и показалось, что я тоже из коллекции уродов.

Женщина со странным вкусом говорит: «Я презираю то, что люди называют красивым, только в уродстве зеркало великого» и влечется к огромному человеку чудовищной толщины: «Не любопытство влечет меня, а звериная сила, я слабею, в истоме покачиваясь, иду, иду, и гляжу, гляжу. В уродстве есть тайна, уродливый человек не такой, как все, он как черная туча, таящая золотые молнии. <…> Я завидую вакханкам, отдававшим тело мохнатым, сладострастным сатирам или отъевшемуся силену» (Толстой 1908а: 6-11).

В конце концов внимание героини привлекает подобный персонаж: «Он стоял на эстраде над танцующими, скрестив руки, тучный и голый, в черной повязке вокруг бедер», у него «рыжая голова конусом» и т. д.

Именно в этом раннем наброске впервые возникает и тема дьявольского маскарада — праздника обнаженного тела:

> Внизу в зале танцовали, взявшись за руки, красные, желтые, синие маски. Голые женщины прыгали и выгибались, к ним то припадали, то откидывались яркие плащи мужчин.
>
> Пестрый змей из тел извивался по ковру залы, и горячий воздух опьянял и томно разливался по телу.
>
> Маски то отдалялись, то неслышно и быстро надвигались, как огненная пасть.
>
> Женщины раскидывая красные локоны и ноги,

прыгали, хлопая себя по голому животу (Там же).

В наброске Толстого запечатлен новый интерес к теме карнавала, масок, народного театрального зрелища, культ старинного театра, комедии дель арте, арлекинады, который с 1906–1907 годов уже захлестывал все русское искусство и в котором Толстой, вернувшись из Парижа, примет живейшее и активнейшее участие. Расцвет театрального эксперимента был в Петербурге связан еще с одной новацией: с театром-кабаре, театральным кабачком. Кабаре пришло в Россию из Парижа и Мюнхена. Мейерхольд, объехавший театры Европы, М. М. Бонч-Томашевский, петербургский театрал, и многие другие русские посетители европейских кабачков мечтали о внедрении новой моды в России. Тема артистического кабачка запечатлена в нескольких набросках Толстого — это, например, «Паучок», повествующий о уроде-клоуне:

> Семенит Паучок кривыми, голыми на икрах ножками, как у детей, хотя ему за 30 лет, старое улыбается большое лицо, вскидывает оловянные глаза, не может головы повернуть, потому что у Паучка нет шеи <…> Сейчас комический выход. Это очень важно и главно для некоторых. Стихают аплодисменты. Бегут служители в зеленых фраках, розовая и блестящая проходит в уборную наездница, толкает острым локтем Паучка.
>
> — Паучок[,] выход.
>
> Во фраке до полу, в изорванном колпаке, путаясь в панталонах, выбегает Паучок и делает реверанс.
>
> Слышно: смотрите, какой урод. Это знаменитый Паучок. Служители свертывают ковер. Паучок хватает их за фалды, толкает, падает[,] точно жук[,]кверху лапками, аккуратно перекувыркивается[,] и[,] застывшая[,]не сходит с лица его робкая улыбка (Толстой 1908б: 1–5).

В ноябре 1910 года темы, намеченные в парижских набросках, будут развиты в рассказе Толстого «Лихорадка». Мощный голый толстяк из «Уродов» преобразится в ужасного борца-гангстера, олицетворение грубой силы, гору мяса, и подан через восприятие уже не влекущейся к нему женщины, а героя-соперника. Это русский интеллигент-эмигрант с неопределенно-активистской политической аурой[61].

Мы не знаем, был ли у героя «Лихорадки» прототип и кто это мог быть. Как бы то ни было, толстовский незадачливый герой

влюблен в эмигрантскую же красавицу сомнительной нравственности. Это женщина с немецкой фамилией Гунтер и русским именем. (Или русско-еврейским? По комментариям Крестинского к Полному собранию сочинений, учитывающим ранние версии, ее зовут Марья Семеновна, а в тексте Полного собрания сочинений она уже Марья Степановна.) Героиня принадлежит двум мирам и вообще двойственна: прекрасна, но лишена стыда, слаба и опасна, манит и отталкивает и в конце концов губит — по обычному беллетристическому рецепту. В «Лихорадке» противопоставлены мечтательная любовь и парижская тема обнаженного тела: сюжет строится вокруг навязанного «зажатому» герою участия в студенческом карнавале, демонстрации раскрепощенных нравов. Карнавал, описанный Толстым, напоминает зимний, Mi-carême, а не весенний. Что понятно: в 1908 году он-то, по всей вероятности, видел зимний, а на весеннем не присутствовал, потому что именно тогда уезжал на короткое время в Россию.

Герою «Лихорадки» праздник этот кажется страшной языческой оргией, пробуждающей в человеке все низменное. Он потрясен и сбит с толку обилием обнаженного тела; в отличие от него героиня в стихии наготы чувствует себя естественно. Герой играет роль неуклюжего и простоватого Пьеро, «русская» его телесность, рыхлая и некрасивая (как у князя Назарова из «Мести»), отягощена стыдом и «подпольной» психологией; ей противопоставлена победительная телесность соперника — это француз, борец и бандит (типаж, возможно отразивший нашумевший эпизод с Иваном Поддубным, французский противник которого однажды оказался не только борцом, но и преступником). Он представляет собой нагромождение мышц и воплощает торжествующую мужественность. Личное, слишком личное в рассказе — ощущение мужской ущемленности и жалость к себе, гомерическая, если жалость может быть гомерической.

Из толстовских записей и стихотворений первого парижского сезона выясняется, что обнаженное тело пугало русского новичка и на музейных картинах: «Мне шепчут картины: о смертный, гляди / Найди красоту совершеннее тела / <…> Картины, картины, мой рай и мой ад» (Толстой 1907–1908а: 53–54).

По нашему впечатлению, гипотетический парижский конфликт мог быть связан с тем, что Софья восприняла парижскую раскованность с излишним, как могло показаться, энтузиазмом. Мы помним, что парижские карнавалы (первый, Mi-carême, празднуемый в разгар Великого поста и соответствующий Масленице, и второй, бал художников «Четыре искусства» (Quatres arts), или «Катзар», выпадающий на конец апреля —

начало мая) произвели на нее неизгладимое впечатление; в особенности поразило обилие обнаженного тела и при этом здоровое и радостное к нему отношение. В своих мемуарах она специально подчеркивала невинность рискованных парижских забав[62]. Как явствует из других свидетельств, аттракционы, о которых идет у нее речь, сопровождались раздеванием донага.

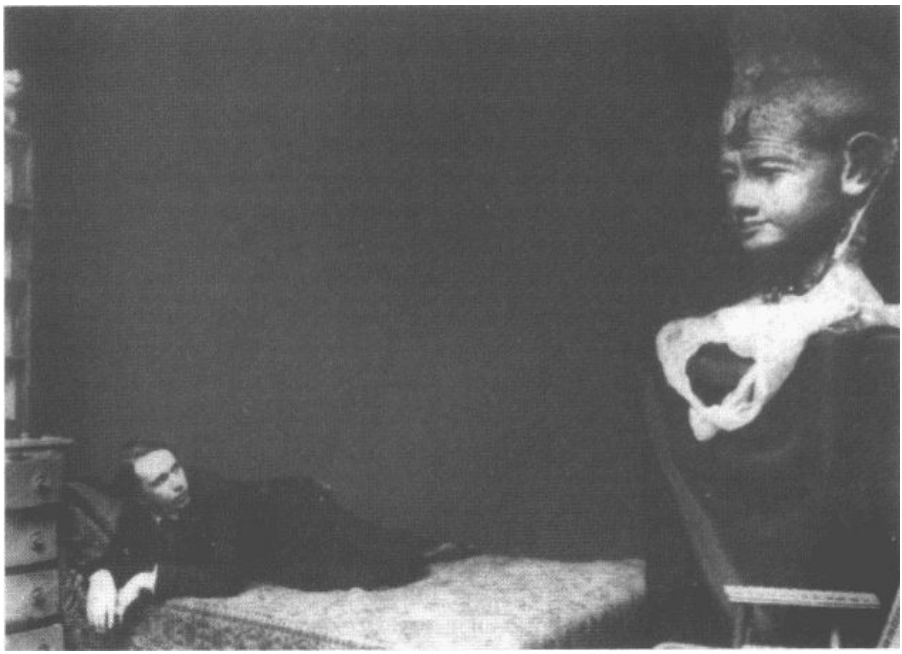
Через год, в феврале 1909 года, Софья участвовала в знаменитом самодеятельном спектакле писателей «Ночные пляски» по Сологубу, в постановке Евреинова и оформлении Калмакова, где танцевала босиком и в крайне легком наряде. Пляски королевен замечательно поставил Фокин в духе Айседоры Дункан. Толстой тоже играл в этой постановке — одного из заморских королей. «Направление» Софьи иронически и с легким неодобрением постфактум зарегистрировала Наталия Крандиевская, жена Толстого в 1915–1935 годах: «Помню, однажды поэт Сологуб Федор Кузьмич просил <…> меня принять участие в очередном развлечении, в спектакле «Ночные пляски» <…>

— Не будьте буржуазкой, — медленно уговаривал Сологуб загробным, глуховатым своим голосом без интонаций, — вам, как и всякой молодой женщине, хочется быть голой. Не отрицайте. Хочется плясать босой. Не лицемерьте. Берите пример с Софьи Исааковны, с Олечки Судейкиной. Они — вакханки. Они пляшут босые. И это прекрасно» (Крандиевская-Толстая 1977: 72). Для Сологуба нагота и хождение босиком были значимы как часть программы раскрепощения чувств. Но Софья Исааковна, обожавшая всякую игру, как кажется, не одобряла в этом спектакле именно программно-идейный характер «священнодействия», убивавший спонтанность, иронию, импровизацию — то, что молодежь вскоре поднимет на щит в «Бродячей собаке». Она писала Волошину: «К тому же мне на нервы действуют мои соучастницы в спектакле. Я окончательно становлюсь женоненавистницей от всех этих «сериозно-бездушных» под Дункан, Комиссаржевской, Сары Бернар и от беспрерывной, без передышки, болтовни. Это ужасно, я совсем печальна» (недатированное письмо, Волошин 2010: 433: выдержки из газетных рецензий на «Ночные пляски» см.: Там же: 432).

Именно тогда, в 1908 году, когда Толстые сдружились с ним в Париже, Волошин вновь задумывается об эстетике и эротике, вернее, об антиэротичности наготы — судя по тому, что М. Сабашникова пишет ему в Париж 8 февраля 1908 года: «Не читай о наготе и гражданственности» (Купченко 2002: 198). Задуманные тогда работы были закончены в 1914 году и частью

опубликованы: «О наготе» (1914), частью остались в рукописи: «Лицо, маска и нагота» (обе — Волошин 2007). Это и была подоплека «Лихорадки».

Турнир поэтов



С царевной Таиах

Толстые проводят лето 1909 года у Волошина в Коктебеле, куда приезжают и Гумилев, и Е. Дмитриева.

Вынужденные свидетели драм этого лета, Софья и Толстой принимают в конфликте между Гумилевым и Волошиным сторону Волошина. Софья не скрывает неприязни к Гумилеву, открыто восхищается мудростью и добротой Волошина и считает его лучшим из людей.

В ее воспоминаниях упоминается следующий эпизод лета 1909 года:

> Однажды поэты устроили творческое соревнование. Они заставили меня облачиться в синее платье, надеть на голову серебристую повязку и «позировать» им, полулежа на фоне моря и голубых гор. Пять поэтов «соревновались» в написании моего «поэтического портрета». Лучшим из этих портретов оказалось стихотворение Алексея Николаевича, которое под названием «Портрет гр. С. И. Толстой» вошло в посвященную мне (посвящение гласило: «Посвящаю моей жене, с которой совместно эту книгу писали») книгу стихов «За синими реками», выпущенную в 1911 году

издательством «Гриф». Напечатали аналогичные стихи и Волошин и другие поэты (Дымшиц-Толстая 1982: 63–64).

Стихотворный портрет Софьи работы Толстого существует в двух вариантах: первый из книги «За синими реками»:

ПОРТРЕТ ГР. С. Т.

Твое лицо над водами ясней
Старинной четкости медалей,
Широкий плащ и глубже и синей
Зеленовато-синих далей;

Двенадцать кос сребристою фатой
Охвачены, закинут локоть строго,
Глаза темны истомой и мечтой,
Неуловимый рот открыт немного;

От солнца заслоня лицо рукой,
Ты нежный стан откинула навстречу.
…На берегу в тот день была такой.
Я навсегда тебя такой отмечу[63].

(Толстой 1911: 73)

В Коктебеле. 1909 г.

Толстой в это лето увлекся Анри де Ренье — с подачи Волошина, в то время его переводившего. В Краткой автобиографии 1943 года он писал: «Летом 1909 года я слушал, как Волошин читал свои переводы из Анри де Ренье. Меня поразила чеканка образов. Символисты с их исканием формы, и такие эстеты, как Ренье, дали мне начатки того, чего у меня тогда не было и без чего невозможно творчество: формы и техники» (Толстой 1943). «Чеканка образов», пленившая Толстого в его прозе, задала тон первой строфе. Вторая строфа зрительно и психологически точна: очевидно, выиграла соревнование строка «Неуловимый рот открыт немного».

В версии 1913 года — ностальгической оглядке на рухнувшее счастье — «Портрет гр. С.Т.» нет первой строфы, осталось только две:

Изгибы плеч в серебряную шаль
Охвачены, а стан чуть согнут строго
В глазах волна с волной уходят в даль,
Неуловимый рот открыт немного,
И ветер плещет юбкой голубой.
На берегу в тот день была такой…
Ты море ль видела? Иль в нем сиянье бога?

(Толстой 1913: 178)[64]

Предъявляя неверной жене задним числом сомнение в высоте ее тогдашних чувств, Толстой выдает себя: он и сам заметил море и [Б]ога, только теряя ее.

Софья для «портрета» оделась в татарскую одежду, купленную в соседней деревне. Волошин стилизует ее восточную красоту то ли в египетском духе, под фаюмский портрет — изображения умерших на саркофагах, исполненные восковыми красками, — то ли под какую-то графическую технику вроде тех монотипий, с которыми экспериментировала в Париже Кругликова.

М. Волошин
ГРАФИНЕ СОФЬЕ И. ТОЛСТОЙ

Концом иглы на мягком воске
Я напишу твои черты:
И индевеющие блестки
Твоей серебряной фаты,

И взгляд на все разверстый внове,
И оттененный тонко нос,
И тонко выгнутые брови,
И пряди змейных, тонких кос,

Извив откинутого стана,
И нити темно-синих бус,
Чувяки синего сафьяна
И синий шелковый бурнус.

А сзади напишу текучий,
Сине-зеленый пенный вал,
И в бирюзовом небе тучи,
И глыбы красно-бурых скал.

1909, Коктебель

(Волошин 1982: 24)

Тут мало от женщины, условные тонкие черты — зато увиден молодой, открытый миру человек. Портрет теряется в экзотических подробностях костюма и задавлен значительностью космических сил, бушующих за ним, — «валов», «туч» и «глыб». Получился у Волошина этюд «синее на синем» в духе «Голубой розы».

Наоборот, Дмитриева увидела космические силы в существе самой женщины: красное и синее, огонь и воду, а в женщине высветила птицу, то есть душу, и почувствовала трагизм хрупкой красоты, данной на мгновение.

Черубина де Габриак (Е. И. Дмитриева)
ПОРТРЕТ ГРАФИНИ С. И. Т-Й

Она задумалась. За парусом фелуки
Следят ее глаза сквозь завесы ресниц.
И подняты наверх сверкающие руки,
Как крылья легких птиц.

Она пришла из моря, где кораллы
Раскинулись на дне, как пламя от костра.
И губы у нее еще так влажно-алы,
И пеною морской пропитана чадра.

И цвет ее одежд синее цвета моря,
В ее чертах сокрыт его глубин родник.
Она сейчас уйдет, волнам мечтою вторя,
Она пришла на миг.

Коктебель, 1909

(Дмитриева 1999: 61–62).

Е. И. Дмитриева

Софья оставила сообщение дальнего действия, когда, рассказывая о пяти поэтах, участвовавших в состязании, привела стихи Толстого и Волошина и добавила многозначительно о других поэтах, посвящавших ей стихи. Участвовал в этом состязании и Гумилев, хотя так никто до сих пор и не знает, какой портрет он тогда написал. Ср.: «Поэтические портреты С. И. Толстой написали в Коктебеле А. Толстой, М. Волошин, Е. Дмитриева. До сих пор остается неизвестным стихотворение Н. Гумилева, написанное в этом соревновании», — говорится в комментарии к новейшей расширенной републикации фрагментов о Волошине из воспоминаний Софьи (Купченко, Давыдов: 649–650 прим. 5). Непонятно также, почему Соня написала о пяти поэтах. Поэтесса М. Гринвальд приехала в Коктебель немного позже. М. Кларк, подруга Е. Дмитриевой, в

конкурсе, кажется, не участвовала.

«Я пою и я — ничья»: русалка и Мавка

Толстой в 1909 году пишет «Солнечные песни» и другие стихи, составившие его поэтическую книгу «За синими реками». «Текст влюбленности» теперь приобретает более самостоятельные и отчетливые очертания: на пике увлечения фольклором Толстой реконструирует языческое панэротическое мироощущение — женщина в белом из дебютной книжки преображается в белую березу или даже в белую телку:

Рада белая береза:
Обсыпалась почками,
Обвесилась листочками.
Гроза гремит, жених идет,
По солнцу дождь — осенний мед,
Чтоб, белую да хмельную,
Укрыть меня в постель свою,
Хрустальную,
Венчальную…
Иди, жених, замрела я,
Твоя невеста белая… <…>
За телкою, за белою,
Ядреный бык, червленый бык
Бежал, мычал, огнем кидал <…>.

«Весенний дождь» (Толстой ПСС-1: 96)

Софья — первая слушательница Толстого, он обговаривает с ней свои литературные планы. В какой-то степени речь идет о сотворчестве. В большой степени очарованность жанром сказки впервые возникает в творчестве Толстого именно в связи с личностью Софьи. Сказочный настрой закрепляется после сближения их с Ремизовым — Толстой не просто подражает его стихам и сказкам, но вся жизнь молодой пары превращается в инсценировку ремизовских сказочных сюжетов, а сами они — в персонажей ремизовской сказки «Зайка» (1907), надоедливых «Артамошку гнусного» и «Епифашку скусного». Около 12 (25) сентября 1908 года Волошин из Парижа пишет Ремизову о Толстом с женой: они «очень милые», состоят «Артамошкой и Епифашкой» (Купченко 2002: 209; Дымшиц-Толстая 1962: 40; Переписка: 139–140). Правда, вскоре Толстой — возможно, под влиянием неприятия Ремизова «аполлоновцами» — начинает от

Ремизова отдаляться.

А. Ремизов

Книга «За синими реками» (1911), где собраны толстовские стихи его «языческого» периода, посвящена Соне: «Посвящаю моей жене, с которой совместно эту книгу писали» (Дымшиц-Толстая 1982: 63). Что означают эти слова? Наверное — то, что Софья создавала игровую, импровизационную атмосферу сказки, примитива, в которой Толстому легко работалось. Осень-зима 1909 года были ознаменованы работой Толстого над прозаическими сказками, изданными в 1910 году под заглавием «Сорочьи сказки» также с посвящением жене: «Посвящает Соне, граф А. Н. Толстой — Мирза-Тургень». Этот псевдоним восходит к легендарному пращуру матери писателя, Александры Леонтьевны, урожденной Тургеневой. Представляется, что и

поэтический цикл «Дафнис и Хлоя», написанный Толстым в Коктебеле летом 1909 года, запечатлел облик этой стройной юной женщины, похожей на гречанку:

Зеленые крылья весны
Пахнули травой и смолою…
Я вижу далекие сны —
Летящую в зелени Хлою,
Колдунью, как ивовый прут,
Цветущую сильно и тонко <…>

«Хлоя» (Толстой ПСС-1: 136)

Героини этого периода у Толстого мифичны, фольклорны, сказочны. Частые упоминания фиалок либо фиалковых гдаз и вообще оттенков лилового в портрете героини образуют ценностно амбивалентный (ибо соблазнительно-зловещая семантика лилового к тому времени уже выстроена в поэзии старших символистов) образ с оккультным ореолом, указывающим на нежить или нечисть. Добавочный штрих в этой картине — это мотив сизой травы:

Стали остры гребни скал,
Стала сизою осока <…>.

«Утро». Пятое стихотворение из цикла «Хлоя», 1909 (Толстой ПСС-1: 140–141)

Сизый цвет, попадающийся уже у Державина (голубо-сизый рыбий князь), вновь введенный Тютчевым и Фетом, а в новой литературе любимый Блоком (сизые окна, дымно-сизый туман), Гумилевым (сизый туман), Анненским (близился сизый закат), Волошиным (день молочно-сизый, сизый блеск, сизые крыши), у Толстого, похоже, получает полноценное мифологическое наполнение — сигналит о присутствии волшебства. Загадочный и манящий женский образ варьируется — от ускользающей колдуньи, смолистой, весенней, нагой Хлои к независимой, соблазнительной и опасной героине стихотворения «Мавка» из той же книги «За синими реками»:

Пусть покойник мирно спит;
Есть монаху тихий скит;
Птице нужен сок плода,

Древу — ветер да вода.
Я ж гляжу на дно ручья,
Я пою — и я ничья.
Что мне ветер! Я быстрей!
Рот мой ягоды алей!
День уйдет, а ночь глуха,
Жду я песни пастуха!
Ты, пастух, играй в трубу,
Ты найди свою судьбу,
В сизых травах у ручья
Я лежу и я — ничья.

«Мавка», 1909 (первоначальное название — «К А.» («За синими реками». 1911: Толстой 1913: 67).

Сизая трава получает из нового контекста добавочные свойства «мертвого» (ведь мавка — это нежить) и «волшебного»; в этой функции она всплывет еще раз в антураже сказочного домика Мальвины.

Не толстовской ли мавке вторит русалка Ахматовой [1911]: «Ничьих я слов не повторяю / И не пленюсь ничьей тоской…» (Ахматова 1967: 60)?

Кажется, что главное свойство, позволяющее связать с мавкой-русалкой духовный облик Софьи, — это упорное стремление сохранить независимость, ускользнуть от обладания и подчинения. Не это ли свойство может иногда метафорически обозначаться как убегание всеускользающей Хлои или даже неуловимость черт: «Неуловимый рот открыт немного»? При этом главное в русалке — все же ее губительная тяга, естественная, как дерево и птица, внеморальная, нечеловеческая.

Вскоре русалка становится героиней рассказа Толстого «Неугомонное сердце» (1910). Так в давних 80-х назвала свой первый роман мать Толстого Александра Леонтьевна. Вскоре Толстой изменил заглавие на «Русалка». Вторым рассказом на ту же тему был «Терентий Генералов» (1911). В «Русалке» по-детски невинно-жестокая русалка (это у нее в первоначальном варианте лиловые глаза, как у Рахили из неопубликованного фрагмента) уговаривает поймавшего ее деда продать овцу и лошадь и купить ей леденцов, самоцветных камушков, янтарную нитку, заставляет его погубить возненавидевшего ее кота, а потом губит и самого деда. Во втором рассказе вновь педалируется знакомая уже по ранним стихам эротичная телесная белизна: «Белая она, волосы, как пепел»; «Длинная спина русалки светилась, как раковина, под светом лампы в круге у потолка, темные волосы, в четыре косы,

лежали на круглых плечах и кошме, а рыбьи зеленые ступни похлопывали». Еще характерный штрих — «рот как у младенца» напоминает «неуловимый» рот Софьи и предвосхищает детский рот Сонечки из романа «Две жизни». Русалка бесстыдна и ходит обнаженная, вторжение ее губительно, но при этом ее игры невинны. Она бежит в ужасе, когда, приревновав ее к другому, герой из-за нее хватается за топор (Толстой ПСС-1: 580 и сл.).

Третий «русалочий» рассказ Толстого, «Пастух и Маринка», также написанный в 1911 году, выполнен в гораздо более мрачном колорите. Героиня, черноморская девка-рыбачка Маринка, независимая наподобие горьковской Мальвы, не привечает героя, первого парня в округе, но тот берет ее силой, и они живут вместе. Почувствовав беременность, она мрачнеет еще больше и все время проводит у моря, куда в конце концов и погружается — уходит к своей сестрице-русалке. Маринка не простила герою то, что он поймал ее в самую крепкую ловушку — привязал к себе общим ребенком. Тема беременности и связанной с ней депрессии очевидно совпадает по времени с беременностью Софьи. Несомненно, Толстой ревновал жену и к ее красоте, в юности изумительной, и к ее профессиональной деятельности, и к ее неизменному стремлению к независимости, ярче всего прочерченному в Мавке: «Я пою и я — ничья».

Погруженность своей жены в игру, ее детскость Толстой, видимо, любил и сам культивировал. В его архиве сохранился недатированный, но основанный на парижских впечатлениях набросок рассказа «Она» (Толстой 1908в: 12, 15–16), где изображена девушка с «детской» психикой, наделенная редкой чистотой и очарованием. Герой этого фрагмента, бедный русский художник в Париже, подпав под роковую власть некой сатанинской натурщицы, пишет ужасную картину «Страсть», снискавшую тем не менее — или именно поэтому — бешеный успех:

> Что это, ужасная правда или больная фантазия[?] На это должно ответить общество. Во всяком случае картина «Она» Рыбакова, написанная неряшливо и неровно, очевидно за один сеанс, является гвоздем выставки и мало кто может пройти мимо без содрогания.
>
> Во время открытия публика толкалась, шумела, и можно было заподозрить [,]что картина касается личной жизни каждого.

Духовное спасение погибающему в парижском злом наваждении художнику приходит в виде письма от оставленной дома девушки Сонечки: она напоминает будущую героиню

первого толстовского романа «Две жизни»:

> …а утром на лужайке, помните, где мы искали крота, трава сизая от росы и пахнет фиалками.
>
> Они растут маленькими кустиками, если стать на колени и погрузить лицо, то сожмется сердце от сладкого запаха и станет грустно.
>
> Потом в сиреневой куртине поселился настоящий дрозд, как он поет. <…> Вот вы взяли бы и приехали… Мы будем лежать на лужайке, смотреть в небо и мечтать, как хорошо выстроить воздушный корабль, полететь высоко, высоко…
>
> <Ну прощайте, приезжайте…>
>
> Ваша Соня!

Этот образ связан с Рахилью из цитировавшегося выше раннего фрагмента через тему фиалок, сиреневой куртины (хотя это не цветообозначение, но в комплекте с фиалками и сизой травой принимается за таковое) и мотив поющих птиц. Сказочность тут спрятана в подкладку — сад и дрозды реальные, а воздушный корабль подан как мечта. О воздушном корабле, который пригрезился инфантильной Сонечке из наброска «Она», в 1920 году будет мечтать автобиографический Никита в «Повести о многих превосходных вещах» (впоследствии «Детство Никиты»), а в 1923 году он преобразится в космический корабль «Аэлиты».

Хозяйка кукольного дома

От инфантильных, часто весьма удачных, литературных игр — сказок и литературных стилизаций — Толстой в 1910 году попытался шагнуть к роману. Из наброска о художнике и Сонечке разовьются вещи 1910 года: парижские рассказы о художниках и роман о женщине-ребенке в Париже. Это «Две жизни» (ПСС 2: 519–612). Во второй части, позже снятой автором, он отразил встречи и впечатления 1908 года, проведенного вместе с Соней в Париже. Во время создания его Толстой сотрудничал с Софьей в особенности тесно (Дымшиц-Толстая 1982: 70–71). Он поместил только что вышедшую замуж серьезную и чистую провинциальную девочку, — названную, как и в наброске «Она», Сонечкой, — во взрослую, злую среду дворянских «насильников». Муж-оболтус, пристроившийся к дипломатическому корпусу в Париже, Сонечку оскорбляет и выгоняет, она бежит от него и попадает в парижский добрый и волшебный мир живописи и поэзии, воплощенный в портретно — любовно-иронически — поданной фигуре Волошина, так прямо и названного в романе Максом. В истории побега от мужа к знакомым художникам, возможно, преобразилась предполагаемая нами его собственная ссора с Соней, как-то связанная с праздником Ми-карем, — а с другой стороны, произошедший в то же примерно время семейный разлад друзей Толстых, художника Вениамина Белкина и его тогдашней «жены» (или подруги), также живших в Париже.

Через детски наивное восприятие Сонечки свежо и пластично описан русско-парижский быт. Получилась курьезная смесь детской сказки о Париже и конспекта из кое-как понятых и старательно изложенных высказываний первого литературного наставника — Макса Волошина. О литературной неудаче и человеческой бестактности Толстого не писал только ленивый. Общее негодование, однако, умерялось тем, что сам Волошин не счел нужным на Толстого обидеться.

Нас, однако, в данной работе интересует другое — женщина, которая стоит за этим текстом, ее своеобразная аура, в которой преобладает сказочность. В «Двух жизнях» Сонечка получает приют в кукольной комнатке на полатях мастерской изумительного Макса, где она должна жить «как маленькая фея». Поднявшись в этот «феин дом», она смеется от радости и думает: «Все это всамомделишное, но будто — кукольный дом, и значит, не так уж я плоха, если меня сюда положили…» (Толстой ПСС-2: 591). Бестолковый приятель хозяина, нелепый персонаж, тоже сказочный — «с рыбьим ртом» — обещает приносить ей по утрам

цветы, а в корзинке, прибитой к стене дома, ранним утром оставляют разные вкусные вещи молочница, булочница и зеленщик. Во сне к ней прилетают бабочки. Добрый хозяин называет ее «Кузява-Музява» — именем из сказки Ремизова «Котофей Котофеич». Сам же Макс и есть рыжий кот, он и сам признается, что похож на кота, а еще один, настоящий большой кот смотрит на Сонечку через стеклянный потолок. Ко всему прочему, Макс называет Сонечку зверенышем. Роман писался сразу после первой книги сказок Толстого, которую он назвал «Сорочьи сказки». Сказочная поэтика здесь спрятана внутри, в глубине текста; однако вышеприведенный клубок мотивов весьма напоминает волшебный быт Мальвины в «Золотом ключике».

Сама ситуация девушки, поселившейся в волошинской мастерской, имеет действительный прецедент, ко времени писания «Двух жизней» совсем недавний. Во второй половине сентября 1908 года у Волошина «на полатях» две недели гостила только что окончившая гимназию М. К. Гринвальд[65], прозванная им «Девочкой». Как видно из писем Волошина, она его стесняла. Ср. в письме Волошина матери: «Гринвальд наконец уехала» (Купченко 2002: 210). Как водится, забытые ею вещи потом досылали ей вслед, а в одном из писем уже вернувшихся в Петербург Толстых Волошину Гринвальд названа Кузявой-Музявой, как в романе Макс называет Сонечку: «Кузявину-музявину юбку отослали в Государств. думу» (Переписка 1989-1: 143–144).

Но идиллия в романе Толстого все же не вытанцовывается — на голову игрушечной Сонечки валится несчастье: непонятный Макс приходит в неописуемый ужас от ее благодарной влюбленности в него и решительно ее отвергает. Она попадает к нелепому его приятелю, неправильно истолковывает его поведение, решает, что погибла, и хочет утопиться — впрочем, исход этот автор подготавливает давно: лейтмотивом романа проходит повторяющаяся сцена, где Сонечка смотрится в свое отражение в разных реках. Вдобавок она то объявляет, что утопилась бы, если бы не встретила Макса, то ей снится, что она лежит в ручье, — то есть исподволь проводится ее отождествление с героиней «Мавки».

И действительно, Сонечка уезжает за город и чуть не топится в Сене. Однако самое любопытное — это то, что по дороге к реке она встречает ветхого старика, который вертит ручку виолы, и кудрявого мальчика в куртке из пестрых лоскутьев, отдает им все деньги и целует мальчика.

Но ее спасают, возвращают домой, она долго болеет и чуть не умирает — видит в окно «огромное поле сизой травы, покрытой

инеем» и думает: «Земля умерла и стала серебряной, а я, когда умру, тоже стану серебряной и чистой». Тут ей, как тургеневской Лукерье из «Живых мощей», является Христос, тоже в сказочном антураже — в окружении рыжих сусликов и серых жаворонков, — и Сонечка уходит в (католический) монастырь.

В плане мифа героиня, несомненно, очередная русалка: сизая трава, которая у Толстого сопровождает «русалочий» сюжет, появляется, когда она «отходит от жизни» к мертвой серебряной чистоте. Христос, окруженный зверьем и пташками, в которого перевоплощается «предтеча» Макс, указывает ей правильный путь в том же направлении — путь к вечному детству, альтернативный «неверному шагу», то есть самоубийству.

Лужайка с сизой травой в конце концов станет атрибутом домика Мальвины, голубые волосы которой указывают на ее «фейную» природу. Старик-шарманщик и мальчик в одежде из лоскутов преобразятся в героев неумирающей сказки. Только Макс оказался так и не встроенным в эту грустную историю — он выглядит в ней как живой актер среди кукол, хотя жизненный сюжет его прототипа, казалось бы, имеет к ней прямое отношение.

Впоследствии Толстой снял всю парижскую линию, оставив только натуралистический гротеск заволжских сцен, и изменил название на «Земные сокровища».

В 1912 году сюжет бегства от мира и пола, но в мужском варианте будет развернут в рассказе «Неверный шаг», и там тоже будут и звери, и самоубийство. В опубликованном варианте рассказа мятущегося героя сбивает с толку лживый духовный отец. Однако в неопубликованном, по-видимому более раннем варианте, этот старец сделан очаровательным, в духе отца Зосимы. Несмотря на слепоту, он видит людей насквозь, и герой, полный противоречивых чувств, ему глубоко подозрителен:

> — Что-то мне тебя жалко стало, — сказал он, — чем дальше, тем жальче. Андрюша, Андрюша, не уходи отсюда. Смолоду кажется — только бы за эту речку уйти — все там не так [,] как у нас. А придешь, присмотришься — люди все те же. Я до монашества полсвета исходил, а теперь знаю: там хорошо, где я сам лучше всего. А лучше мне всего в этой смородине. Хоть и думают некоторые люди, что я ради прелести в гробу сплю <…> но мир — в этой смородине. А в гробу сплю, потому что я очень смешливый, Андрюша. Так-то. Здесь ты в сохранности. Здесь бы и пожил [,] и помер. От восхода до заката день прожить тихо и чисто. Да,

дружок, говори не говори, а ты все равно уйдешь.

— Я не собираюсь уходить от вас, отец Никита.

Старик опять взялся за чашку и пробормотал равнодушно:

— Не собираешься? Вот только разве что ты не собираешься. Ну, ну! (Толстой 1912?: 2).

Толстой попытался опубликовать этот вариант, названный им «Андрей Салтанов», в Одессе в 1918 году, но это ему не удалось.

Молодой автор пытался с самого начала своего прозаического поприща ставить вопросы, связанные с приятием-неприятием себя и своего пола. От них зависели мироощущение и религиозное самоопределение толстовских героев. Вопросы эти тогда уже обсуждались в эссе Розанова и в прозе Кузмина.

Молодая редакция

Ближайший круг Толстых в 1909–1911 годах — это Вс. Мейерхольд, с которым он продолжает сотрудничать, Гумилев (а потом и Ахматова), С. и Н. Ауслендеры, Е. Зноско-Боровский[66], М. Кузмин, художники С. Судейкин и Н. Сапунов. Софья вспоминает это время с нескрываемой ностальгией:

> Еще я помню, как мы проводили петербургские белые ночи. Мы были в то время особенно дружны с художником Судейкиным и его женой артисткой Ольгой Афанасьевной, с Мейерхольдом и поэтом Кузминым. В их обществе, а иногда и с другими художниками мы все ночи проводили на Островах, на поплавках. Поплавки — это были маленькие открытые ресторанчики, построенные на Неве на сваях. Мы там сидели завороженные необыкновенной красотой нашего великого города с его дворцами и необычайной по красоте архитектурой. Ленинград был сказочен. Я много путешествовала, много видела, но красивей Ленинграда в белые ночи я ничего не видела. Насладившись красотой, мы уезжали к Судейкину. Он жил на Васильевском острове в мастерской с большим итальянским окном. Здесь начинались мистерии творчества — все были творчески задумчивы и немногословны[67]. Кузмин садился за рояль[,]и начиналась музыкальная импровизация. Так была сочинена его песенка «Дитя, не тянися весною за розой», в то время всеми распеваемая (Дымшиц-Толстая 1950: 15–16).

После первых литературных успехов Толстой в тандеме с Гумилевым продолжает завоевывать литературный олимп.

С Кузминым он познакомился 29 декабря 1908 года у Ремизовых (тот записал в дневнике: «Пришел туда и Толстой, ужасно смешной, глупый и довольно милый» — Кузмин 2005: 98), а 5 января 1909 года привез к нему (в «Северную» гостиницу) Гумилева. Вместе с ними обоими и Волошиным Толстой участвовал в «Журнале Театра Литературно-художественного общества», издавал альманах «Остров» и входил в т. н. «молодую редакцию» «Аполлона», а также в молодую литературно-художественно-театральную компанию, группирующуюся вокруг «Аполлона». Кузмин вспоминал об этом времени:

было года два, что нас была почти что неразлучимая компания: Толстой, Соня Толстая [Софья Исааковна Дымшиц-Толстая, 1884–1963, жена Толстого в 1907–1914], Судейкин, Олет [Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, 1885–1945], Женя [Евгений Александрович Зноско-Боровский], я, Надя Ауслендер [жена С. А. Ауслендера, сестра Зноско-Боровского], я и Гумилев (Кузмин 1998: 55).

Мы вправе видеть тут проявление того самого периодически пробуждающегося импульса, о котором пишет Н. Богомолов, — импульса к созданию группы единомышленников, которых связывает не только общность сексуальных предпочтений (в подобном случае это не стало бы предметом нашего внимания), но — и даже в первую очередь — общность эстетических интересов. Очевидно, не вполне лишено оснований предположение, что роль Кузмина в «молодой редакции» «Аполлона» нуждается в специальном пристальном рассмотрении, особенно в связи с тем, что его позиция в ней была определенно антисимволистской и до 1912 года связь между Кузминым, Гумилевым, Зноско-Боровским, А. Н. Толстым и некоторыми другими близкими к этой редакции людьми поддерживалась весьма интенсивная (Богомолов 1995: 115). Разумеется, только некоторых участников этой компании связывали особые сексуальные предпочтения — Толстые, Зноско, Гумилев никак под это определение не подходили.

М. Кузмин

Кузмин имел возможность оценить социальные навыки Толстого во время знаменитой дуэли Гумилева с Волошиным: «Граф распоряжался на славу, противники стояли живописные, с длинными пистолетами в вытянутых руках» (Кузмин 1998: 188). Сразу после дуэли Кузмин, Гумилев и Толстой выступали в конце 1909 года в Киеве на многократно описанном литературном вечере «Остров искусств».

Но после дуэли внутри аполлоновской молодежи произошла поляризация, и Толстой, очевидно, все более воспринимался Кузминым как сторонник прежде всего Волошина, «Максенок», ср.: «Пришли Толстой и Белкин[68], тоже Максенок какой-то» (Кузмин 1998: 177). Именно под влиянием Волошина, еще со времен Парижа толкающего его к прозе, Толстой создает свои дебютные рассказы. Это были упражнения в стилизации в духе XVIII века, написанные летом в Коктебеле под впечатлением от Анри де Ренье, которого тогда переводил Волошин.

В дневнике Кузмина за 1909 год несколько упоминаний об этих рассказах: «Толстой читал хорошие рассказы» (Кузмин 1998: 165); «Читал Толстой до бесчувствия» (Там же: 177); «Рассказ Толстого очень хорош» (там же: 180).

В том же 1909 году Кузмин, литературный рецензент «Аполлона», в заметке об альманахе «Остров» № 2 щедро расхвалил и стихи Толстого: в отличие от Любови Столицы[69], называющей себя «поляницей», «богатыркой» «каменной бабой»,

> Гр. А. Толстой ни слова не говорит о том, какой он был солнечный, но подлинный восторг древнего или будущего солнца заражает при чтении его «Солнечных песен». <…> …В этом запеве так много подлинной пьяности, искренности, глубокого и наивного чувствования мифа, что он пленит любое сердце, воображение и ухо, не закрытые к солнечным русским чарам. Если мы вспомним А. Ремизова и С. Городецкого, то сейчас же отбросим эти имена по существенной разнице между ним и гр. Толстым (Кузмин 2000б: 79).

Мы видим, что Кузмин даже выдвигает Толстого вперед по сравнению с популярным Сергеем Городецким[70] и даже Алексеем Ремизовым[71] — одним из главных застрельщиков литературного исследования русской архаики, под влиянием которого Толстой находился в 1907–1908 годах.

Через год, в 1910-м, Кузмин, в рецензии «Художественная проза “Весов”» упоминает Толстого в связи с главной, по его мнению, чертой «Серебряного голубя» А. Белого: «Большое и острое чувствование современной России. Это то же стремление, что мы видим у А. Ремизова, гр. А. Толстого и в некоторых вещах Горького» (Кузмин 2000б: 5). В том же году он вновь похвалил Толстого, на этот раз в связке с Г. Чулковым[72], упомянув их до Блока:

> Сквозь бледные краски, суховатые слова — «какой-то восторженный трепет», тревожный и волнующий, как предутренний свет или сияние белой ночи. Эти же достоинства делают рассказ Чулкова «Фамарь» вместе с «анекдотами» гр. А. Толстого, лучшими в сборнике «Любовь». <…> После суховато-благородного рассказа Чулкова, интересных, совсем по своему стилизованных, анекдотов Ал. Толстого, наибольший интерес представляют несколько туманные, но острые и подлинные терцины А. Блока и, пожалуй, пьеса О. Дымова (Кузмин 2000б: 29–30).

Тогда же, откликаясь на 12-ю книжку альманаха «Шиповника» (1910), Кузмин, говоря о его «широкой бытоописательной повести “Заволжье”», замечает, что быт выходит у Толстого сильнее, а психология слабее:

> Выдумка тоже не принадлежит к сильным сторонам гр. Толстого, но в этой повести это не чувствуется, настолько обильный и интересный матерьял дает сама жизнь, описываемая автором. Во всяком случае эта повесть — произведение наиболее значительное в сборнике, и можно только поздравить «Шиповник» за такое «обновление вещества», как привлечение гр. Толстого к участию в альманахе (Кузмин 2000б: 38).

По поводу участия Толстого в том же году и в 13-й книжке «Шиповника» Кузмин высказался уже несколько юмористически, хотя и упомянул о его «бессознательном чутье, оберегающем от безвкусных промахов»:

> Бодро и самоуверенно, на всех парусах, понесся юный граф Толстой, пущенный той же равнодушной рукой «Шиповника». Повести его все известны и приблизительно одинакового достоинства, энергия и плодовитость не грозит истощением, но никому не ведомо, куда он правит свою крепкую барку. Покуда же дай Бог ему здоровья (Там же: 53).

Однако уже в 1911 году в «Письмах о русской поэзии», говоря о книге стихов Толстого «За синими реками», Кузмин сменил хвалебный тон, который все же чрезмерно отдавал групповой политикой, на иронический, высмеяв «экспортный» экзотизм Толстого:

> Занимаясь в своих повестях и рассказах прямыми описаниями провинциального и помещичьего современного быта, местами доводя это бытописание до шаржа, а портреты до карикатур, в стихах граф А. Толстой чаще всего живописует мифическую и историческую Русь, причем преувеличенность и здесь не покидает автора, действующего как бы вопреки греческому правилу «ничего очень», а именно «всего очень». Как это ни странно, но поэт нам представляется иностранцем с пылкой и необузданной фантазией, мечтающим о древней Руси по абрамцевским изделиям[73], потому что непонятно, чтобы русскому

русское, хотя бы и отдаленное, представлялось столь слепительно экзотическим, столь декоративно пышным, как мы это видим у гр. А. Толстого. Его Россия напоминает Испанию В. Гюго, а хотелось бы более простого, более домашнего подхода к родине, нежели душно-чувственные, варварски экзотические, с грубой позолотой, картины гр. Толстого.

Кстати сказать, сознательно или нет, но представление о России как о стране бесповоротно варварской преследует и прозу, и стихи А. Толстого одинаково: в первой он настаивает на нелепости, одичалости и вырождении русской жизни (и особенно дворянской среды, что, кажется, уже разглядели «левые» критики, похваливающие молодого автора совсем не потому и не за то, за что следовало бы[74]), во-вторых же выдвигает варварский экзотизм, жестоко чувственный и более внешний (чуть-чуть не бутафорский) русской старины. Но в этой области, несмотря на некоторое влияние А. Ремизова и большее (в манере трактовки) М. Волошина, поэт сумел найти и свои слова и яркие краски <…> (Кузмин 2000б: 93).

Второй том повестей и рассказов Толстого, изданных «Шиповником» в 1912 году, навел Кузмина на мысль, что молодой автор слишком много пишет, «так что, радуясь на неутомимость графа, несколько за него и опасаешься: “Ах, — думаешь, — опять Толстой!” — и приступаешь с некоторым страхом» (Кузмин 2000б: 70–71 и сл.).

Однако второй том понравился Кузмину больше первого, и он удовлетворенно замечает, что автор меняется, особо выделяет «Неверный шаг» как движение к «широко развивающейся истории одной жизни», одобряет отход от анекдотичности — но особо не хвалит: «Мы имеем совершенно определенное и достаточно высокое мнение о языке А. Толстого, чтобы об этом не распространяться» (Там же). Еще больше иронии — в кузминской рецензии 1912 года на роман «Хромой барин». Толстой знал, что главный упрек к нему со стороны рецензентов — это упрек в безыдейности и бездуховности, и пытался эволюционировать, как ему казалось, в желаемом направлении. Однако Кузмин отнюдь не соглашался счесть эту вещь новым шагом как в идейном, так и в духовно-этическом смысле:

> В настоящем сборнике привлекает внимание, главным образом, роман Толстого «Хромой барин», который «Новое время» похвалило за идеализм и

> неожиданное целомудрие графа. Этих двух качеств мы, признаться, особенно не заметили, но не можем не отметить большей цельности фабулы, нежели в предыдущих его произведении. Однако, несмотря на то, что автор сосредоточил интерес на небольшом количестве героев, а не тонет в эпизодах, целесообразность поступков его персонажей от этого не делается более понятной, — никогда нельзя предположить, как они поступят, и еще менее можно догадаться, почему они делают то или другое. Это, конечно, несколько вредит поучительности повествования <…> Особенно нас смутил таинственный монашек и заключительный реверанс с баррикадами в левую сторону. Написан роман значительно проще, серьезнее и крепче предыдущего. Многие сцены и положения, взятые независимо от психологической связи, — очень действенны и глубоко волнуют (Кузмин 2000б: 69–70).

Несомненно, от Кузмина, на прозу которого, по нашему мнению, и ориентировал свой второй роман Толстой, такое читать было обидно. Главное в этом отзыве — неодобрение тех черт толстовского романа, которые на тот момент выглядели конъюнктурными, то есть прежде всего «революционности» автора. Она не могла не показаться несколько внезапной Кузмину, знавшему Толстого только по аполлоновскому периоду и вряд ли осведомленному о его самарских — марксистских — впечатлениях и студенческой политической активности в 1905 году.

Рецензия свидетельствует об угасании того энтузиазма, с каким был встречен дебют Толстого. Видимо, начинающий писатель в чем-то не оправдал ожиданий Кузмина и всего аполлоновского круга[75].

Хвосты!

> *…Узнала сегодня о происхождении Вашего хвоста из моей шкуры. <…> Кроме того, не нахожу задних лап*[76].

Безмятежная творческая атмосфера понемногу начинает мутиться, и в начале 1911 года разгорается т. н. «обезьянье дело», из-за которого Толстой ссорится с петербургскими литературными кругами. Общепетербургское неодобрение Толстого, которое проявилось в известной дневниковой заметке Блока, кроме чисто литературных причин, о которых говорил Кузмин в вышеприведенных рецензиях, стимулировано было именно этой нашумевшей ссорой Толстого с Ф. Сологубом. Готовясь к новогоднему маскараду у Сологубов 3 января 1911 года, Толстые одолжили у них же обезьяньи шкуры (уже одолженные теми у доктора Владыкина), позвали гостей и начали рядиться — любимое занятие Софьи. Первый маскарад развернулся еще у Толстых. Гости должны были изображать зверинец, а Софья — укротителя. В процессе ряженья у шкур оказались отрезаны хвосты. Это обнаружилось только после маскарада, когда шкуры, сколотые булавками, были возвращены по принадлежности, и Чеботаревская пришла в ужас из-за того, что они были испорчены, — ведь ответственность за чужое имущество легла на нее. В версии воспоминаний Софьи, хранящейся в Русском музее, дается непривычный взгляд на этот эпизод, объясняющий тайну отрезанных хвостов:

> Часто бывал на наших журфиксах Александр Бенуа. Несмотря на свой уже почтенный возраст, этот художник так и искрился жизнедеятельностью [в рукописном варианте жизнерадостностью — ошибка машинистки?]. Так, помню, однажды собралась у нас по обыкновению целая группа художников и писателей. Тут выяснилось, что в этот вечер должен состояться маскарад в доме писателя Сологуба. Сразу встает вопрос, как нам всей группой туда ехать и соответственно нарядиться. А надо сказать, что в нашем распоряжении имелись обезьяньи шкуры, взятые для костюмов у Сологуба <и> Чеботаревской, жены того же писателя, к которой мы собрались. Александр Николаевич [Бенуа], недолго думая, отрезал у обезьян хвосты и прицепил их

мужчинам, а женщины завернулись в шкуры. Меня нарядили мальчиком и дали в руки хлыст, так как я должна была изображать укротителя зверей. Устроили репетицию и поехали.

Все шло прекрасно. Все были в восторге от удачного экспромта Александра Николаевича Бенуа. Я укрощала весь тогдашний «цвет петербургского общества», публика хохотала, и, казалось, не будет конца нашему общему непринужденному веселью. Вечер благополучно закончился. Хвосты и обезьяньи шкуры были возвращены по принадлежности, но на следующий день разыгрался совершенно неожиданный скандал. Увидев отрезанные хвосты лишь после нашего отъезда, хозяйка дома Чеботаревская вышла из себя и написала Алексею Николаевичу (Толстому) резкое письмо с оскорбительными выпадами по моему адресу. Толстой не остался в долгу[,] и его ответ Сологубу, мужу разгневанной Чеботаревской, был составлен в крайне хлестких и метких выражениях. К разыгравшемуся инциденту были привлечены многие писатели и художники — участники маскарада, и дело чуть не кончилось дуэлью. Однако никто из лиц, замешанных в этом скандале, не мог понять, каким образом обезьяньи шкуры, даже с отрезанными хвостами, могли наделать столько шуму и сделаться литературным скандалом. Но это между прочим, и я привела этот случай лишь для характеристики той веселой изобретательности, на которую были способны наши «маститые писатели и художники», а, в частности, Александр Николаевич Бенуа. Еще удивительней, что этот эпизод вошел в историю литературы (Дымшиц-Толстая 1962: 13–14)[77].

Нам казалось, что эта версия вполне вероятна. Бенуа явился как обожаемый учитель и как импровизатор — двойная причина не портить мэтру вдохновенную игру, говоря ему под руку: ой, шкуры-то чужие! Разумеется, это было легкомыслие — оно весьма в характере нашего героя. Конечно, ответственность с Толстых эта подробность не снимала — поэтому о ней и молчали, не желая впутывать имя Бенуа.

Однако теперь, когда в нашем распоряжении находится черновая, рукописная версия воспоминаний Софьи Исааковны, на это по видимости правдоподобное объяснение падает некоторая тень. В рукописи первоначальный правдивый импульс Софьи подсказал ей написать: «И вот Ал. Бенуа предлож», — однако она

тут же зачеркнула эти слова и продолжала в духе уже знакомой нам версии:

> Александр Николаевич, недолго думая, отрезал хвосты у шкур, прицепив их всем мужчинам. Женщины завернулись в шкуры. Меня же нарядили мальчиком с большим хлыстом. Я должна была изображать укротителя этой группы. Устроили репетицию и поехали. Все были в прекрасном настроении и в восторге от удачного экспромта Ал<ександра> Николаевичах Все шло прекрасно. Я укрощала <весь цвет нашего искусства>. Публика много смеялась [,] и мы были в восторге. И вот вечер кончился <костюмы все я вернула>[,] и шкуры с отрезанными хвостами я собрала и вернула жене писателя. По-видимому о том, что хвосты отрезаны, она заметила только после нашего отъезда. На следующий день Ал<ексей> Ник<олаевич> получил от нее письмо. Письмо оскорбляло главным образом меня. Алексей Николаевич таких вещей не любил. Он ответил ее мужу уже сугубо оскорбительным письмом. Началась переписка, были к этому привлечены писатели, и чуть эта история не кончилась дуэлью. До сих пор не понимаю, как А<лександ>р Николаевич и мы все не поняли, что обезьяньи шкуры могли наделать столько шуму (Дымшиц-Толстая рук. 1: 6–8).

То есть правда, чуть не сорвавшаяся у Софьи с языка, заключалась в том, что Бенуа предложил молодежи, как использовать шкуры, а собравшиеся сами преспокойно поступили по его указаниям. При этом ни у Софьи, ни у Толстого не хватило духу возразить. Так что разбираться, кто тут «виноват» — то есть кто именно действовал ножницами, — было бы бессмысленно.

Жена Сологуба Анастасия Чеботаревская и до того недолюбливала Софью. За год до истории с хвостами Кузмин записал в дневнике: «Исаковна дралась с Сологубом и Настей» (Кузмин 2005: 107). Это, очевидно, значит: Софья, в хулиганстве до того не замеченная, услышала от них нечто настолько ужасное, на что не могла не ответить пощечиной — очевидно, нечто, недопустимо оскорбляющее ее достоинство. После возвращения шкур Чеботаревская написала Толстому резкое письмо, в котором назвала его жену «госпожой Дымшиц». Толстой ответил на этот язвительный намек на незаконность их брака с Софьей письмом Сологубу, не дошедшим до нас, видимо, тоже очень обидным — явно не полез в карман за ответом. Можно представить себе это «письмо запорожцев турецкому султану»:

вряд ли он обошел стороной генеалогию Сологуба — внебрачного сына кухарки.

Сологуб обиделся насмерть и инициировал суд чести над Толстым (Толстая 2003: 87–97). Ю. Верховский, читавший толстовский ответ Сологубу, обвинил Толстого в пошлости. Толстой подал в третейский суд на Верховского. Но это разбирательство тоже превратилось в суд над Толстым (одним из судей был Блок). Одновременно разбирались обиды, нанесенные Толстым Сологубу и Ремизову (судил Вяч. Иванов). Толстой выражал уверенность, что виновником происшествия был Ремизов, явившийся на маскарад в своем обычном костюме, но со свешенным из кармана брюк хвостом, которым игриво помахивал. Скандал все разрастался, принимая фантасмагорические размеры (Обатнина 2001: 60–77; Толстая 2003: 94). И хотя Толстой принес всем искренние извинения и истцы должны были быть удовлетворены, история эта оказалась крайне тяжелой — для менее здорового и легкомысленного человека она могла оказаться роковой. Ремизова же, которому и без того жилось несладко, она изуродовала.

Одним из главных обвинений в адрес Толстого во время всей этой истории было его неизменно шутливое отношение к дурацкому конфликту, которое Толстой, как нам кажется, к чести его, пытался сохранить дольше всех. Современный исследователь недавно впервые осмелился заметить, что конфликт непомерно раздувался Сологубами, с их болезненной, все распаляющейся злобой. Никто до сих пор не пытался оценить силу оскорбления, нанесенного Чеботаревской в письме, где она называет Софью Исааковну «госпожой Дымшиц». Никто не оценил и эмоциональное его действие в достаточно консервативном и снобистском аполлоновском обществе. Чеботаревская делегитимизировала брак Толстого, гордящегося красавицей женой, талантливой художницей — оказавшейся, не по своей вине, в ужасной роли еврейской «агуны» — женщины, которой отказывает в разводе муж и которая не имеет права выходить замуж, чтобы не оказаться в положении двоемужницы. Блок отнесся к этой истории как «грязной». Немудрено — наверно, ему ведома была эта подоплека. Разумеется, никто никогда не публиковал (и, может быть, после Верховского, и не читал) ответного послания Толстого.

Ф. Сологуб и А. Чеботаревская

У нас создалось впечатление, что Вячеслав Иванов тайно сочувствовал бедняге Толстому, угодившему в губительный водоворот злобных страстей. Так, Ремизову, крайне неохотно соглашавшемуся простить Толстого, Иванов отвечал с плохо сдержанным гневом. Возможно, «невинность» Ремизова не выглядела такой очевидной для тех, кто был судьями в этой истории. По крайней мере, Чулков оставался убежденным в его

«виновности».

Ситуация казалась беспросветной. Сологубы дымились от ярости. Сологуб поклялся выжить Толстого из Петербурга. Литературные коллеги, прекрасно понимая, что «преступление» Толстого несоразмерно с тем, во что превратилась эта идиотская история, все же не могли его не обвинить, хотя бы за неосторожность и легкомыслие, с которыми он вляпался в этот несуразный конфликт.

Толстой отреагировал на скандал с хвостами немедленно, той же зимой, написав комедию в одном действии «из эпохи крепостного права» «Нечаянная удача». Эта пьеса явно ориентирована на затеянное Сологубами «дело о хвостах»; осью ее явилась тема «хвостов» в сочетании с темой «собачьей», для Сологуба профильной и знаковой; в пьесе изображен барин-самодур, чья челядь должна при виде его становиться на четвереньки и лаять, махая пришпиленными хвостами:

> **Угаров.** Я спрашиваю, почему ты не собака? Где хвост?
>
> **Мужичонка.** Какой хвост, батюшка, разве у крестьянина есть хвост?
>
> **Угаров.** Молчать! Пришить ему хвост и научить по-собачьи! И ты, Тишка, без хвоста!
>
> (Толстой ПСС-11: 23)

Однако крепостной мужичонка-крестьянин, хоть и не возражающий против «секуции», все ж решительно не согласен с этой причудой барина и угрожает бунтом. Возможно, таким способом Толстой давал понять своему беспощадному гонителю, что тот зашел слишком далеко. «Собачья» тема была, так сказать, на слуху…

В архиве Толстого среди подготовительных материалов к неопубликованному роману «Егор Абозов» находится набросок, рисующий злую писательскую чету: муж — знаменитый романист, а жена крикливо и безвкусно одета — как, по мнению современников, одевалась Анастасия Чеботаревская:

> Стояли под руку знаменитый романист Норкин и его жена, оба [оба были] были упитанные и равнодушные. Она в ярко-зеленом хитоне, с цепями, браслетами, с огромным бантом в волосах и круглым лорнетом, щурилась на торты, [и поглядывала] потом на мужа. Он был низенький, коренастый, с умным [красивым] лицом и [с] большою русою бородою. <…> Они, усмехаясь друг другу, говорили вполголоса: «Разбогател. Гм. А на

> чем разбогател — мы знаем. Хочет удивить. Ну и пусть — мы удивимся, а денежки возьмем с него втрое, хи-хи. Очень хорошо, самовар серебряный и ликер хороший, и торт хороший; всего съедим, а уважать не станем (Толстой 1914–1915а).

У Толстого изображены двое удачливых и успешных супругов, объединенных своего рода «подпольной» позицией по отношению к остальному миру; кажется, в этом духе надо понимать имя знаменитого романиста, выступающего в этом отрывке: Норкин.

Второй Париж

Но Толстого с Софьей гонения 1911 года только сблизили, и они решили завести ребенка:

> Алексей Николаевич, воспитанный на традициях семейного уклада, стал поговаривать о том, что надо зажить семьей, это значило, что надо рожать детей. Решили, что первый ребенок должна быть девочка. Я забеременела. Алексей Николаевич окружил меня большой заботой. <…>
>
> Помню случай. Мы с Алексеем Николаевичем поехали куда-то на санях. Сани раскатились, и Алексей Николаевич успел только сказать «Вались на меня», как сани опрокинулись. Алексей Николаевич так ловко упал, что я очутилась как на перине, и Алексей Николаевич требовал, чтобы я не поднималась, а отдохнула (Дымшиц-Толстая рук. 1: 9).

В самый разгар судилища над Толстым Вячеслав Иванов, сам справлявшийся в это время с немыслимой брачной ситуацией, дает Толстому добрый совет — везти жену рожать в Париж.

Весну, лето и часть осени 1911 года Толстые проводят в Париже. Однако они приезжают в Париж порознь: Толстой проходил какие-то военные сборы, и Софья поехала в Париж в сопровождении нового друга семьи — профессора Сергея Семеновича Ященко[78] и его жены Матильды, француженки, крестный отец которой Венсан Д'Энди[79] был известным французским композитором. Это был настоящий аристократ, высокий и сухопарый, лет шестидесяти.

> В мае месяце 1911 года я с проф. Ященко и его женой уехала в Париж. Ал. Ник. не мог с нами сразу выехать — он в это время был призван в Армию, но через два месяца к нам присоединился. <…> Вместе со знакомой <русской четой> семьей, где Венсен Денди был завсегдатаем, мы каждое воскресенье уезжали за город. Устраивались в чудесных лесных уголках и бесконечно пели народные песни, русские по-русски, а французы по-французски. Опять у меня было чувство <большой силы > значения искусства как объединяющей силы разных национальностей (Дымшиц-Толстая рук. 1: 30).

Д'Энди фотографировал своих юных подопечных, а потом все возвращались в Париж и шли в какой-нибудь ресторанчик есть «суп из раков и их друзей-лягушек», как выразилась Софья:

> На этих пикниках я познакомилась со вкусом столетнего испанского вина Мальвуизи[80], в бутылке [,] покрытой плесенью и мохом. Бутылочку такого рода вина Венсен Денди неизменно приносил с собою в портфеле. Впоследствии Венсен Денди составил альбом, в который входили и литература, и фотографии, и музыка Денди. Началась первая империалистическая война и альбом, предназначенный мне, до меня не дошел (Там же).

Вскоре приезжает Толстой и ругает Ященков за подобное «веселье». Софья в ожидании родов крестится в русской православной церкви на рю Дарю. По приглашению Кругликовой, временно уезжающей в Петербург, они поселяются в ее мастерской.

> Надо было готовиться к родам. Наши друзья — семья эмигранта д-ра Босетштейна[81] — приняли в нас большое участие. Д-р Боссештейн нам рекомендовал очень хорошего профессора по фамилии Дебриссе[82], который очень трогательно и внимательно отнесся ко мне и утешал меня, что родится у нас обязательно девочка, как мы этого хотели. В это время в Париже гостили художник Радлов Николай Эрнестович[83] и карикатурист Реми[84]. Они жили напротив мастерской Кругликовой. Окна их комнаты были видны из мастерской Елизаветы Сергеевны. Когда Алексей Николаевич уходил, а Радлов и Реми были дома, он их обязал, на предмет неожиданных родов, сидеть на подоконнике и прислушиваться, что происходит в мастерской. Так пришлось им раз всю ночь простоять на окне, так как Алексей Николаевич был всю ночь на каком-то литературном банкете.
>
> Мы часто встречались в Париже с поэтами Минским[85] и Вилькиной[86]. Встречались с красавицей Трухановой[87], у которой собирался цвет французских художников и поэтов.
>
> Наконец настало время родов. Алексей Николаевич отвел меня к акушерке.
>
> 10-го августа в 3 часа ночи родилась у нас дочь. Я рожала в небольшой родильной клинике, принимал у

меня профессор Дибрисей, который уверял, что у нас родилась девочка, а не мальчик, как мы этого хотели, благодаря его хлопотам. Когда начались роды, Алексея Николаевича удалили из квартиры. Он сидел напротив дома на бульваре Монпарнасса на скамеечке и ждал зова из окна. Наконец его позвали. Акушерка вынесла дочку купать, и в это время вошел Алексей Николаевич. Посмотрев на дочку, он вошел ко мне потрясенный и сказал: «Знаешь, точно моя мать родилась вновь, так дочка на нее похожа». Рождение дочки было событием в нашей маленькой артистической колонии. Когда Алексей Николаевич возвращался утром домой, из домов и мастерских стали выходить консьержки (швейцарихи) и художники с поздравлениями, и Алексей Николаевич много удивлялся этой быстрой осведомленности французов. На следующий день моя комната превратилась в цветочный магазин. Первым явился Сергей Эрнестович Радлов[88] с большим букетом чудесных белых роз. Приехавший врач к великому моему огорчению велел выкинуть из комнаты все цветы, так как это было вредно для роженицы. Тогда стали меня забрасывать всевозможными препаратами для прикармливания. Так жили мы в Париже сердечно, дружно, <по-русски> в среде интернациональной, но связанных единой творческой душой художников. Я назвала свою дочь Марианной в честь французской республики, а через два месяца родилась дочь у французской художницы, которую тоже назвали Марианной.

Дочка родилась здоровенькая, я ее кормила грудью, и она быстро поправлялась. Внезапно она заболела — оказалось, что мое молоко для нее вредно[89]. Она была крещена в Русской церкви и зарегистрирована Алексеем Николаевичем в Парижской мэрии. Когда встал вопрос об имени, мы решили ее назвать по имени [одной] из героинь Тургенева Марианной, тем более, что это имя является и символом французской революции. Крестным отцом был проф. Ященко Сергей Семенович, а крестной матерью была мать художника Широкова. Широкова крестила Марианночку в рубашечке из настоящих кружев «валянстен»[90] (Дымшиц-Толстая рук. 3: 6).

В либеральной Франции Толстой смог записать дочь на себя, не упомянув ни слова о матери ни в церкви, ни в мэрии!

Немудрено, что дочку назвали Марианной. Тургенев, похоже, нужен был скорее для отвода глаз.

> Профессор Дибрисей требовал, чтобы я три недели лежала на спине с забинтованным животом, дабы привести талию в порядок, но так как мы торопились в Петербург, то времени на это не хватило. К приходу профессора Дибрисей акушерка мне бинтовала живот и укладывала в кровать, а после его ухода я вскакивала с кровати[,] и мы с Ал. Ник. сразу куда-нибудь уходили. Трогательно ухаживал за Марианночкой брат акушерки монах-францисканец, который по обету ходил в Иерусалим босой. Марианночка была крикунья, и он иногда ночи напролет возился с ней, укачивая ее на руках (французы очень любят детей).
>
> И вот мы с проф. Ященко и его женой стали готовиться к отъезду. По дороге в вагоне мы прочитали об убийстве Столыпина[91]. Ященко не был согласен с этим фактом. Алексей Николаевич был этому рад, счастлив. Началась между ними перепалка, которая длилась до Берлина, где мы должны были переночевать. В Берлин мы приехали рано утром. Там бастовали извощики и носильщики, и мы должны были сами добираться до первой гостиницы на одной из главных улиц, Фридрихштрассе. Несмотря на то, что у Ященко был только один чемоданчик, а у нас было без конца пакетов и чемоданов, обиженный Ященко отказался Алексею Николаевичу нести багаж. И вот на Фридрихштрассе появилась процессия. Ященко, без вещей, переваливаясь с ноги на ногу, коренастый русый казак, открывал шествие, нахально шагая вперед без одного пакета, за ним двигался Алексей Николаевич, нагруженный, как верблюд, чемоданами, картонками и свертками, и яростно плевал Ященко в спину. За Алексеем Николаевичем шла я, мадонной вся в черном[92], неся на руках Марианночку, утопающую в кружевах и лентах. За мною шла жена Ященко Матильда с маленьким чемоданчиком. Немцы останавливались, удивляясь, и долго провожали нас глазами (Там же).

В главках, посвященных «второму Парижу», мемуаристка приводит эпизоды, отсутствующие в опубликованной версии, например, рассказывает о встрече с Бакстом:

> Я помню впечатление от Парижа этого времени.

> Бакст владел всеми вкусами Парижа, начиная от высших слоев, до консьержек (швейцар). Как-то я заметила в руках консьержки газету с портретом Бакста. Она показала мне газету и сказала, что в Париже не найдется человека, не знающего Бакста, так как не только театр, но и все модные магазины были полны вещей «a la Бакст». В Париже мы встретили Бакста в маленьком ресторане, <специальный> славившемся <раками кушанья[ми]> блюдами из всех сортов раков и <хорошим> особенным «кианти» (итальянское обеденное вино). Он похудел, по-старому, кутался от сквозняков, и было такое впечатление, что <ему все надоело> вся его слава ему надоела (Дымшиц-Толстая 1: 10–11).

Два других парижских эпизода, также не вошедших в печатную версию 1982 года, касаются молодого приятеля Толстых художника Якулова:

> Приехал в Париж художник Якулов Георгий Богданович[93]. Мы с ним были очень дружны и много времени проводили вместе. Как-то раз он меня пригласил прогуляться с ним по Гран Бульвар[ам]. Гуляя, я не могла понять, что с ним происходит, то он нечаянно подпрыгнет, то вскрикнет, то наступит какому-нибудь французу на ноги, вызывая со стороны того необычайную ругань, то начнет пятиться назад, то со стоном отстанет. Наконец, я не вытерпела и спросила его деликатно, не утомил ли его Париж. На это он мне ответил «я только вхожу во вкус парижской жизни. Я сегодня купил самые дорогие парижские ботинки. Только досадно, что они мне немного малы, но зато с парижским шиком». Только тогда я поняла разгадку всего его поведения <…> Помню еще эпизод с Якуловым Георгием Богдановичем. Последний объединился с французским художником Делоне[94] по вопросам цвета. Для этого были куплены пестрые петухи, на которых изучался цвет при разных освещениях. Была снята дача[,] и весь интерес был сосредоточен на петухах, которых прекрасно кормили — они жирели, хорошели, горели всеми цветами радуги на радость художникам, которые в конце концов их все-таки съели (Там же. 1: 25, 30).

Мемуаристка рассказывает и анекдоты о Татлине,

впоследствии биографически ей небезразличном:

> Чтобы поехать в Париж, Татлин[95] нанялся на нашу кустарную заграничную выставку украинским слепцом-бандуристом. Заработав таким образом деньги, он поехал в Париж знакомиться с Пикассо и привез оттуда шляпу-канотье. Это канотье он носил настолько долго, что ему кто-то из художников сделал замечание, что это канотье из-за его изношенности давно бы пора на свалку, но Татлин ответил, что дело не в изношенности, а в «парижском шике». <…> В Москве молодежь была обуреваема влияниями французского искусства, в особенности Пикассо. Владимир Евграфович Татлин, чтобы попасть к Пикассо в Париж, проделал следующий путь. Организовалась кустарная выставка в Берлине. Татлин, прекрасно игравший на бандуре и певший старинные украинские песни, нанялся на выставку украинским слепцом-бандуристом. Он, в украинском костюме под слепца, был неподражаем. Имел он на выставке в Берлине большой успех. Кронпринцесса, знавшая русский язык, обратилась к нему с большим сочувствием, расспрашивая, какой он губернии, давно ли ослеп и т. д. Каждый день на выставку приходила простая русская женщина с узелочком с чаем, булочкой и несколькими кусочками сахара. Она, глубоко вздыхая, слушала украинские песни и после того вручала ему узелок, приговаривая: «небось соскучился по чайку с булочкой». Когда выставка была кончена, Татлин, подзаработав, конечно махнул в Париж, к Пикассо. Вернувшись в Москву, Татлин стал среди молодежи живым свидетелем Пикассо… (Там же. 1: 35–36).

Толстые вернулись осенью 1911 года: «С вокзала[96] в Ленинграде мы поехали на нашу новую квартиру на Ординарную улицу, 10, где нас уже ждала тетя Маша[97], которая окончательно с нами поселилась».[98]

> Журфиксы у нас продолжались, и мы ходили на журфиксы. Помню журфикс у Сергея Городецкого[99]. Сергей Городецкий и его жена, «нимфа»[100], как ее окрестили, были юная жизнерадостная пара.
>
> Блок любил у них бывать. Блок плотный, выше среднего роста, с голубыми глазами и вьющейся шевелюрой, с приветливой, доброжелательной улыбкой на устах, был большей частью молчаливый. Казалось, что

все время во что-то вслушивается, что-то видит и чего-то ждет. Когда же он читал стихи, то казалось, что здесь-то и начинается его действенная жизнь. Наглухо застегнув свой сюртук, с поднятой головой, со взором, ушедшим в себя, читал стихи. Казалось, что он их читает для себя вслух — для окончательной их проверки, настолько он был весь в своей искренности, в своей поэзии, далеко от показного, от декламации. Только «нимфа» умела его приобщить к общему веселью, вывести его из постоянного поэтического действа.

Алексей Николаевич был близок к Блоку в его постоянном творческом наблюдении окружающей среды, но он умел скрывать это свое состояние, покрывая его остроумием, умелой, исключительной способностью рассказывать. Рассказчик он был исключительный. Я помню его в удобном кресле. Заложив ногу на ногу, время от времени раскуривая свою пенковую трубочку, наполняя табаком «капстэн», Алексей Николаевич своим прекрасным высоко-литературным языком рассказывал всегда живо, остро, крепко захватывая внимание своих слушателей. Я этими моментами упивалась. Будучи юным, здоровым, жизнерадостным человеком, он заражал своих слушателей бодростью и весельем. Когда он кончал один из его исключительно интересных рассказов, который вызывал взрыв хохота, Алексей Ник. удивленно раскрывал рот, как будто удивляясь произведенному впечатлению и потом, что-то поняв, разражался громким хохотом (Дымшиц-Толстая рук. 3: 2).

Софья в рукописной версии иначе расставила акценты, ей явно не хотелось касаться враждебного отношения Блока к Толстому. При переработке для публикации этот эпизод был заменен: вскользь коснувшись отношения Блока к Толстому, она комментирует интерес поэта к себе:

> У нас Блок не бывал, с Алексеем Николаевичем у него не было близких отношений. В литературной среде многие считали Блока высокомерным и холодным человеком. Мне всегда казалось, что так судят те, кто лишь внешне воспринимает людей, что на самом деле Блок должен быть человеком глубоких и нежных чувств. Через много лет я нашла тому подтверждение на собственном примере, когда прочла в его дневниках следующую запись, относящуюся к октябрю 1911 года и

описывающую одну из наших встреч у Городецких: «Безалаберный и милый вечер… Толстые — Софья Исааковна похудела и хорошо подурнела, стала спокойнее, в лице хорошая человеческая острота». Этот тонкий и человечный человек заметил во мне то, что не заметил бы погруженный в себя эгоист: большую духовную перемену, которую вызывает в женщине радость материнства. Да, за два месяца до этой встречи я стала матерью (Дымшиц-Толстая 1982: 68–69).

Блок записал 20 октября 1911 года: «Безалаберный и милый вечер. Кузьмины-Караваевы, Елизавета Юрьевна читает свои стихи и танцует. Толстые — Софья Исааковна похудела и хорошо подурнела, стала спокойнее, в лице хорошая человеческая острота. Тяжелый и крупный Толстой рассказывает, конечно, как кто кого побил в Париже» (Блок 7: 75).

Ниже нам придется неоднократно обращаться к этой цитате из блоковского дневника.

Итак, с осени 1911 года петербургский быт был налажен, отец семейства посвящал все время работе, молодая жена продолжала учиться, за младенцем был прекрасный уход, освобождавший ее для живописи и светской жизни:

> Литературная его работа протекала строго организованно. По утрам после завтрака, после совместной утренней прогулки, Алексей Николаевич брал полный кофейник черного кофе, уходил в кабинет, становился за свой пульт и начинал работать. У Алексея Николаевича менялось выражение лица — у него делалось лицо сериозное, строгое, говорил тихо, и все в доме затихало. Я уходила в школу живописи Званцевой, где тогда консультировал Петров-Водкин. [Занятия кончались в шесть часов.] К этому времени и Алексей Николаевич выходил из кабинета, еще тихий, молчаливый. Когда же мы садились за стол, а к обеду всегда был кто-нибудь приглашен, Алексей Николаевич превращался опять в веселого, гостеприимного хозяина, остроумного рассказчика, незаметно для других глубоко наблюдающего и накопляющего нужный ему материал (Дымшиц-Толстая рук. 3: 3).

Софья отмечает стесненность Толстого при публичных выступлениях. В опубликованной версии этот эпизод опущен:

> Насколько Алексей Николаевич был необычайно

> интересен в непринужденной беседе и обиходе, настолько он бывал скован, когда выступал со своими стихами или прозой. Алексей Ник. совершенно не умел выступать публично. Публика его сковывала. Я помню, что выступления Алексея Николаевича на вечерах были моим мучением. Я страшно тяжело переживала это его свойство. Все его произведения, которые были так широко, интересно написаны прекрасным языком истинным наследником наших классиков, при публичном чтении тускнели, и я очень тяжело выступления его переживала, но Алексею Николаевичу ничего об этом не говорила, как любящая мать старается обойти недостаток в своем ребенке. Я очень радовалась, когда в дальнейшем Алексей Николаевич выступил со своими публицистическими статьями в газетах и по радио, такими острыми и бурными, достойными его таланта. Повидимому и этот свой недочет Алексей Ник. одолел благодаря своей работоспособности и исключительной воле к достижению намеченной цели (Дымшиц-Толстая 1982: 68–69)[101].

Действительно, впоследствии этот комплекс полностью был им преодолен настолько, что в годы революции он играл в кукольном театре, озвучивая свои собственные рассказы, которые разыгрывались куклами, выступал с вечерами «интимного чтения» своих произведений и даже сыграл ведущую роль (Желтухина) в своей собственной комедии «Касатка» — это было в 1923 году.

Театральное призвание Алексея Толстого

В конце 1908 года Толстой попал в фарватер Мейерхольда и захвачен был его поисками. В поединке двух театров-кабаре, театра «Кривое зеркало» А. Р. Кугеля (формально его жены О. Холмской) и мейерхольдовского «Лукоморья», развернувшемся в конце 1908 года, победило «Кривое зеркало». Оно закрепило успех, когда вскоре привлекло режиссера Н. Н. Евреинова, до того воскрешавшего забытые театральные формы в «Старинном театре» (1907–1908).

Потеряв «Лукоморье», Мейерхольд не смог поэтому (а может быть, и не только поэтому) поставить стихотворную сказочку Толстого «Дочь колдуна и заколдованный королевич», дав свой гриф для ее публикации в «Журнале Театра Литературно-художественного общества» в № 6 (март 1909 г.). Напомним, что Толстой в первой своей пьесе, написанной как бы под гипнозом Мейерхольда, также вовсю играл с условностью — Кукольный мастер у него на глазах зрителей расставлял ширмы и сам превращался в персонажа, и за полтора года до их первого появления в 1910 году в список действующих лиц были включены «мейерхольдовы арапчата» (гл. 1).

В 1908 году Мейерхольд был приглашен режиссером Императорских театров. Но он не оставлял мысли об опытном полигоне — интимном театре, где бы актеры и публика были единомышленниками. Мейерхольдовская группа «Лукоморья» не опускала рук: в 1910 году в Петербург вернулся М. М. Бонч-Томашевский, изучавший филологию в Мюнхенском университете, завсегдатай европейских кабаре, решивший создать кабаре и в России. Для этого вместе с Б. Прониным, давним энтузиастом Мейерхольда, они раздобыли небольшую сумму денег и создали «Товарищество актеров, художников, писателей и музыкантов», или «Общество интимного театра», ставившее одной из своих целей создать свой театр — он был назван «Дом интермедий». Бонч-Томашевский стал директором, Пронин — режиссером-распорядителем. Художественное руководство взял на себя Мейерхольд, под гофмановским псевдонимом Доктор Дапертутто (его придумал Кузмин), чтобы не бросать тень на свой официальный статус режиссера Императорских театров.

Вернувшись из Парижа, Толстой осенью 1911 года вместе со своими ближайшими друзьями, Кузминым и Судейкиным, с энтузиазмом участвовал в создании «Дома интермедий». Все это время он продолжал писать пьесы, хотя их и не ставили. Некоторые из них: «Дьявольский маскарад, или Коварство

Аполлона», фарс «О еже, или Наказанное любопытство», фрагмент [«Отцы-пустынники»] — я впервые опубликовала в журнале «Солнечное сплетение» (Толстая 1999, 2003).

«Дом интермедий» открылся 12 октября 1910 года на Галерной улице в особняке Шебеко, отделанном О. Холмской для ее второго, провалившегося театрального начинания — театра «Сказка». Это было нечто вроде коммерческого театра-кабаре: в зале вместо кресел стояли столики. Сцена была крошечная, величиной с тогдашний киноэкран, в вечер давалось два сеанса: нехватка денег заставляла думать об окупаемости предприятия.

Мейерхольд привлек для своих экспериментов в новом театре театральную и художественную молодежь. Задачей было «проведение на сцену принципов балагана», воскрешение народного, вольного, площадного театра, снижение, пародирование, гротеск. Театр строился вокруг маски, жеста, интриги.

Для первого спектакля нового театра были подготовлены пантомима «Шарф Коломбины» по пьесе «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера, которую ставил сам Мейерхольд, стилизованная пастораль Кузмина «Голландка Лиза» в его собственной постановке и пародийная буффонада «Блэк энд уайт» К. Гибшмана и П. Потемкина, уже игранная в «Лукоморье». Спектакль состоялся 12 октября 1910 года.

3 декабря 1910 года «Дом интермедий» подготовил второй цикл: пьесу Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц» и комедию И. А. Крылова «Бешеная семья», которую М. Кузмин поставил как оперетту с собственной музыкой. Вечер завершали песенки Коли Петера, Казарозы, Гибшмана. «Обращенный принц» — это пародия на рыцарский роман и одновременно — на «Недоросля». Герой, принц условной страны, бездельник и неуч, влюбляется в танцовщицу Эльвиру, объявляет: «Не хочу учиться, а хочу жениться», рвет книжки своих учителей Цыфиркино и Кутейкадо и отправляется искать любимую по всему свету. Эльвира все время то и дело ускользает и меняет облик, превращаясь то в одалиску, то в монахиню. Ирония состоит в том, что в процессе странствий и принц, и его возлюбленная успевают состариться (принцу прямо на сцене привязывали белую бороду) и только тогда находят друг друга. Постановка откровенно играла с условностями: Судейкин сделал бумажные колонны, тряпочные занавески, звезды из золотой бумаги и надел на головы театральных плотников игрушечные лошадиные головы. В «Обращенном принце» преграды между залом и сценой не существовало, тем более что рампа была раздроблена лестницей, по которой через зрительный зал ходили актеры. «Зрители» из

зала вступали в перебранку с актерами, из зала выходила другая танцовщица и состязалась с Эльвирой. Это был наиболее радикальный из экспериментов «Дома интермедий». Через две недели после показа «Обращенного принца» Мейерхольд, Кузмин и Сапунов ушли из «Дома интермедий», не готовые мириться со стеснениями коммерческого театра.

В одном из сохранившихся толстовских драматических фрагментов того времени описывается открытие «Дома интермедий» и упоминаются Томашевский, Мейерхольд, «Миша Кузмин», Сапунов. Это беседа двух глупых и суеверных петербургских кумушек на театральные темы, в которой это театральное событие оказывается чуть ли не симптомом надвигающегося конца света:

> «МУХА В КОФИЕ (СПЛЕТНИ, КОТОРЫЕ КОНЧАЮТСЯ ПЛОХО)»
>
> **Павлина:** Вот тоже, как это: Интермедия будто зафункционировала.
>
> **Гликерия:** [испугавшаяся] Что вы? Что вы? [отмахивается] Избави Бог от страстей. Неужто проявился?
>
> **Павлина:** [испугавшись] Кто?
>
> **Гликерия:** Да, говорят, человек такой назад пятками ходит и прозывается будто [за]это зафинкционировало интермедией.
>
> **Павлина:** Назад пятками.
>
> **Гликерия:** И как пойдет, значит, по улице, так электричество само зашипит и начнется светопреставление.
>
> **Павлина:** Нет, не то, совсем вы не поняли, это театр открылся господина Томашевского Михайла Михайловича, долговязый такой мужчина: режиссером у него доктор Дапертутто, вот не знаю по каким только болезням, должно быть женским, или криксу лечит, читатель-странник Миша Кузмин, глазастенький, как жук, так вот все ручками [показывает] и так головкой: [Что? Какие глупости?] А рисовальщиком Сапунов.
>
> **Гликерия:** Сопит, с чего это?
>
> **Павлина:** Да сердешный; чистый разбойник с виду, а пойдет рисовать[,]так кистищей и машет.
>
> (Толстой 1910)[102]

В пересудах кумушек упоминается, среди прочего, и поездка в Одессу, или «теплый город», куда надо «на шашнадцати лошадях ехать, потому <…> туда никаких дорог, кроме

лошадиных [,] нет [,] и те водяные». В Одессу поэты альманаха «Остров» — Гумилев, Кузмин, Толстой — собирались отправиться после вечера «Остров искусств» в Киеве, но ввиду неуспеха киевского вечера одесский был отменен, и продолжил путь на юг только Гумилев — для того чтобы сесть в Одессе на корабль и отправиться во второе свое дальнее странствие.

В том же юмористическом ключе здесь же «осваивается» и гомосексуальная тема:

> У барина в те поры мужских гостей множество в столовой Хренова мадеру[103] пили, ахальные карточки друг другу показывали и промеж себя [как значит старики] разговаривали — возможно ли холеру [в столице при помощи протокола] при помощи куриного слова уничтожить, чтобы не помирал народ (Там же).

Толстой пробует сатирические подходы к теме, но его ограничивает теплое отношение к описываемым персонажам — программная «интимность»: получается мягкий юмор, например, реакция на сообщение об измене жены персонажа описана так: «Барин грох на пол, да как зашумит. Гостям всю свою жизнь рассказал и тут же все за город уехали» (Там же). Автор назвал этот опус комедией в одном действии, но его явно занесло куда-то в сторону, и дописывать он не стал.

«Дом интермедий» с Эльвирой Толстой вспоминал и в куплетах, которые он написал к открытию «Бродячей собаки» под новый 1913 год[104]:

> Не поставьте мне в укор
> Я комический актер
> У меня лиловый нос
> Я бродячий старый пес
> <…>
> Мейерхольд ко мне пристал —
> На Галерной снимем зал,
> Инсценируем Эльвиру,
> Прогремим с тобой по миру.
> Прогремели. Я ж готов
> Очутился без штанов,
> А веселый Мейерхольд
> Увернулся, сделав вольт[105].

(Парнис, Тименчик 1985: 179)

В рассказе Толстого «Родные места» (1911) провинциалы судят о столичных театральных знаменитостях в том же духе, что кумушки из «Мухи в кофее»: дьячок, отец столичной актрисы, гордится ею:

> У самого Мейергольда (так! — *Е. Т.*) училась… <…> Мейергольд — полный генерал… Поутру его государь император призывает: «Развесели, говорит, генерал, столицу и весь русский народ». — «Слушаюсь, ваше величество», отвечает генерал, кинется в сани и марш по театрам. А в театре все как есть представят — Бову королевича, пожар Москвы… Вот что за человек (Толстой ПСС 1: 426).

Памятью о дружбе Мейерхольда с Толстыми в этот период является посвящение Софье мейерхольдовской постановки «Дон Жуана» в Александринском театре (премьера 9 ноября 1910 года: фразу «Режиссерская работа посвящается гр. С. И. Толстой» поместил он перед главой о своем «Дон Жуане» в книге 1914 года (Михайлова 1995: 104). Толстой сохранял добрые отношения с Мейерхольдом и позднее (см. гл. 8).

Кузминское влияние в драме

1909–1910 год — это первый год Толстого в «Аполлоне». Он проходит под знаком Кузмина, приветствовавшего дебюты Толстого. Уже в первой своей пьесе — стихотворной сказке для кукольного театра и живых актеров, «Дочь колдуна и заколдованный королевич», — Алексей Толстой подражал Кузмину. Песенки, которые, танцуя, распевает кукольный дуэт, звучат по-кузмински жантильно, с упором на ключевой для него эпитет «милый»:

> **Орля.** Ножку белую поднять, / В милый сад пойти гулять <…> Бегать в жмурки по цветам, / Целоваться здесь и там; <…> Стану я живой Орля, / Погляжу на короля <…>.
>
> **Орланд.** Стал я куклой деревянной, / Этот плащ одел багряный / Для тебя <…> / Ты же хочешь все забыть, / Чары милые разбить (ПСС 11: 10).

Общая легкость и кажущаяся беспечность, иронический эротизм и стилизация в духе XVIII века — все это легко опознаваемые черты поэтики Кузмина, которая была представлена, например, в «Курантах любви» (исполнялись с 1907 года).

Другая толстовская драматическая проба пера — фарс «О еже, или Наказанное любопытство» (Толстая 1999: 62–64), написанный для открытия «Бродячей собаки», — возможно, отразила жанровые и стилистические эксперименты Кузмина с театральным «примитивом»: предположительно, Толстой имитировал простодушное лукавство кузминской одноактной «Голландки Лизы», поставленной на открытие «Дома интермедий». Кухарка Марта у него скрывает от хозяина своего любовника солдата Ганса; он поет: «Всех разит мой добрый меч, / Ударяя между плеч», а она: «Рост высок, / волос рыж, / Поцелуешь — сгоришь»; следует недвусмысленная песенка про шмеля: «Ах, цветок, цветок был мал, / Толстый шмель цветок сломал»; старый Хозяин спрашивает: «Что в ящике?» — «Образчики» и выпивает «ежовы яйца». Как в средневековых пьесах, появляется аллегорическая фигура Времени, сообщающая, как было принято в реконструкциях Старинного театра: «Я время играю / И вам объявляю, / Что год уже вот / Пролетел… / Сейчас у хозяина здесь / Живот заболел». Доктор говорит беременному Хозяину: «Рожать ежа ужасное мученье! / Вам кесарево сделаю

сеченье», — и достает из его утробы ежа: «Провиденье дало сына, / Человек родил скотину» и т. д.

Словом, Толстой равнялся на грубые и смешные фарсы, поставленные в «Старинном театре», — «Фарс о чане» и «Фарс о шляпе-рогаче» (вернее, рогатом чепчике) королевского нотариуса XVI века Жана д'Абонданса.

О судьбе толстовского фарса вспоминал в своих мемуарах Николай Петров — бывший Коля Петер:

> Алексей Николаевич принимал самое деятельное участие, а вернее сказать, был творческой душой этого нарождающегося начинания <…> Даже одноактную пьесу Алексея Толстого, где на сцене по ходу действия аббат должен был рожать ежа, нам не удалось сыграть. Когда уже был поднят не один тост, и температура в зале в связи с этим также поднялась, неожиданно возле аналоя появилась фигура Толстого. В шубе нараспашку, в цилиндре с трубкой во рту, он весело оглядывал зрителей, оживленно его приветствовавших. — Не надо, Коля, эту ерунду показывать столь блестящему обществу, — объявил в последнюю минуту Толстой, и летучее собрание девятки удовлетворило просьбу Алексея Николаевича. Интересно, сохранилась ли в архиве Алексея Николаевича эта злая, остроумная, трагифарсовая одноактная пьеса? (Петров 1960: 144–145).

Версия толстовского фарса, описанная Петровым, явно отличалась от той, что хранится в архиве Толстого. В нашем варианте нет упоминания об аббате и аналое, вместо Аббата действует нейтральный Хозяин, текст только называется «трагико-фарсовый». Тем не менее и эта версия не прошла театральную цензуру, о чем свидетельствует надпись на архивном экземпляре. Наверное, поэтому Толстой и отменил в последний момент ее показ.

В его архиве находится еще один сочный драматический фрагмент без названия, посвященный древнеегипетским «отцам-пустынникам», попавшим в лупанарий (Толстая 2006: 126–129). Написан он, видимо, в конце 1910 — начале 1911 года, потому что фрагмент одной из песенок «святых отцов» присутствует в одноактной комедии Толстого «Нечаянная удача» (февраль 1911 года). Очевидно, мысль о цензуре и на этот раз пришла Толстому в голову не сразу.

Лада Панова нашла в [«Отцах-пустынниках»] мотивы и интонации «Канопских песенок» Кузмина (Панова 2006: 407); нам

тут видится пародийная русификация кузминских раннехристианских «комедий».

[Отцы-пустынники]
[Картина первая].

Пустыня. Входят 2 пустынника.

(Баритон) **Гад.** Здравствуй, брат.

(Тенор) **Пигасий** *(вынимая у льва занозу)*. Ох, здравствуй.

Гад. Что ох, никак вознестись не можешь?

Пигасий. Очень скверно.

Гад. Заело?

Пигасий. Выражайся приличнее, мерзостна твоя речь.

Гад. Слушай, Пигасий. Живем мы с тобой на берегу Нила. Место это давно насиженное пустынниками; герои и близко сюда не подступаются — жутко им. Здесь не только что лягушки ладаном пахнут. Нет никаких искушений, хоть ты тресни. А известно тебе, что только через великое искушение можно быть взятым на небо живым и с конем и с колесницей. Идем отсюда, брат, искать настоящих соблазнов.

Пигасий. Что ты мелешь, а разве вчера со мной страус не разговаривал женским голосом?

Гад. Ерунда. У страуса только перо дамское.

Пигасий. Ой ли. А вон жирафа бежит — разве она не искушение.

Гад. Ну и целуйся с жирафой *(Уходит.)* Я ушел.

Пигасий *(один)*. Искушений, соблазнов хочу… Свино-женщины, страусо-девы… собако-бабы… сюда. Лезьте на меня, прите отовсюду… Ох, пуста сия пустыня… место до тошноты свято.

Голос с неба. Вот дурень, иди за Гадом.

Пигасий. Послушен я. Иду искать соблазна… Увы мне. Ушел. (Удар грома, темнота.)

Картина вторая.
Гад и Пигасий в городе.
Поют:
Мы пустынники, мы два,
Живы с голоду едва.
Ходим, бродим, говорим,
Беды новые сулим.

Есть в аду огонь и чад,
Ведь на то и сделан ад.
Кто соблазны нам сулит,
Ад кромешный тех спалит…
Там в котле смола кипит,
У чертей ужасный вид.
Грешники со всех сторон
Терпят там большой урон.

Пигасий. Кто идет — страус?

Гад. Нет, братец, это получше страуса, это бабенка — Фея Ивановна.

Пигасий. Ангелы, архангелы, помогите.

Фея Ивановна *(содержательница лупанара).* Мужчины, куда идете?

Пигасий. Прочь, облик сатаны.

Гад. Не горячись… Здравствуй, милая; благодари неожиданное счастье, ты видишь необыкновенных личностей.

Фея Ивановна. Вот еще, к моим девчонкам и не такие личности шляются…

Пигасий. Грешная, пади ниц и кайся.

Гад. Раскатился гром над вашим жилищем,
Выпадал чорт, покрыт власяницей,
Говорил — подавала ль ты нищим?
Ах ты скареда, где мои крючья,
Сволоку тебя в ад на громадные сучья,
Вот какое приключится с тобой неблагополучье…

Фея Ивановна. Я испугана, раскаялась, из меня выскакивают бесы, ах как интересно, лохматенькие бесы, жалобные такие, …бедненькие…
Идемте[,]пустынники[,] к моим девчонкам, уговорите их не блудить…

Пигасий. Идем скорей!

Гад. Подлый, ах подлый. Фея Ивановна, он ужасно подлый. *(Уходят.)*

Картина третья.
Лупанар.
Сидят 3 женщины.

Первая. Горе, меня обуревают страсти.

Вторая. Я хочу золота, восточных духов и шелковое белье, о Боже.

Третья. Я же вздыхаю, то-то как молода и еще неопытна.

Все. Сюда идут. Готовьтесь, оденемся к лицу.

(Входят Пигасий и Фея Ивановна.)

Фея Ивановна. Вот мои девчонки. Попробуйте их вернуть к истинной жизни… Они грешны, но прелестны.

Пигасий. Язык мой отнялся. Гад, Гад, ободри меня.

Гад. Ну девчонки, покажите себя. Я посмотрю, подумаю, можно ли вас спасти.

Первая.

Ах меня зовут Кукура,
Барабанная шкура.
Скок вперед и скок назад,
Выбирай меня, солдат.

Пигасий.

Продирает холод лютый,
Я стою в дугу согнутый.

Вторая.

Я же страстию томима,
Я похожа на налима.
Мелко зубом постучу,
Одного тебя хочу.

Пигасий.

Нет терпенья никакого
У пустынника лихого.

Третья.

Я любезная Прията,
Я приятна словно мята —
Удовольствия сулю,
Одного тебя люблю.

Пигасий.

Эти страшные соблазны
Многочисленны и разны.

Катя.

Выбирай, коль ты не глуп,
Кто тебе всех боле люб.
Ты красавец, я мила,
Нежной розой расцвела.
Вот красавица Кукура,
Может опытна, но дура.
А вот это что за грусть —
Всех их знаю наизусть.
Что касается Прияты,
Полнота ее из ваты.
Я же розой расцвела,
Ручки, ножки, как мила.

Гад. Отличные девчонки.
Пигасий.
Как бабочки в саду[,]
Они уж разлетелись[,]
По веточкам уселись[,]
Которую найду…
(Толстая 1999: 59–61)

В архиве Толстого сохранился драматический отрывок «У окна сидит Максим Борисович…», в котором намечена идея будущей «Лунной сырости» (1922) — повести о Калиостро в России. Толстой драматизует здесь свою собственную прозаическую стилизацию в духе XVIII века, рассказ «Злосчастный» (1909) о худосочном и мечтательном бариче, объединяя его в одном сюжете со знаменитым магом. В отрывке изображен прием у тамбовского губернатора. Мать приводит к нему боязливого и нежного юношу, которого зовут Алексисом, как и героя «Лунной сырости». Ему сватают губернаторскую дочку; губернатору приносят сообщение о приезде Калиостро.

«У окна сидит Максим Борисович…»

У окна сидит Максим Борисович, в халате, со звездой, вяжет чулок. За конторкой пишет приказный дьяк Овсей Подщипаев.

Овсей *(читая бумагу)*. Его превосходительству, тайному советнику, губернатору города Тамбова, прошение…

Максим Борисович. Кавалеру и прочее — пропущено. Оставить прошение сие безо внимания.

Овсей *(читает другую бумагу)*. Его превосходительству, тайному советнику, губернатору города Тамбова и кавалеру и прочее и прочее, прошение…

Максим Борисович. Чьи это, гляжу, курицы ходят у нас по двору?

Овсей. Вон та — белая курица — то купца Бабкина, Силы Андреева, а пестрая курица — надо опросить чья.

Максим Борисович. Вот я покажу Бабкину, как кур пускать на губернаторский двор. Пиши исходящую… То-то смотрю — ходит и ходит проклятая курица, будто она на своем дворе ходит, а не на моем.

Овсей *(пишет)*. От тамбовского губернатора, тайного советника и кавалера и прочая купцу Бабкину, Силе Андрееву, проживающему по Тряпичной улице в

посаде ж, в доме мещанки Федешкиной, отношеное поспешно, совершенно секретно. Мною замечена в рассуждении расхищения моего, губернатора и кавалера имущества, как-то, зерна, крупы и прочих семенных злаков, твоя, купца Силы Андреева Бабкина, белая курица, и каковую курицу ни какими средствами выбить со двора не возможно, и разорение от того причинилось великое и по сему тебе, Силе Андрееву, надлежит курицу ту со двора взять, а за расхищенное имущество ж платить пеню пятьдесят рублев и с полтиной.

Максим Борисович. А полтинничек то в свою уж пользу приписал, мошенник. Давай к подписи.

Овсей. На то и власть, ваше превосходительство и кавалер, чтобы отечески брать и потачки не давать, наблюдая при сем богобоязнь, чинопочитание и порядок.

Максим Борисович. И любовь к царю и отечеству.

Овсей. А вот бумага странная и непонятная.

Максим Борисович. Ну-ка.

Овсей. Лошадей требует, казенный прогон и харчи казенные.

Максим Борисович. Что за птица?

Овсей. По предписанию варшавского генерал-губернатора к неукоснительному исполнению…

Максим Борисович. Подписано кем?

Овсей. Жузеп, граф Калиостро.

Максим Борисович. Жузеп, граф Калиостро. Не слыхал про такового. Многие в настоящее время разные особы разъезжают, другая, прямо говоря, возьмет и обманет. Так ему и отпиши — казенные лошади, мол, в разгоне, а казна пустая.

А что, мне, мол, варшавский губернатор не указка — я сам тамбовский губернатор. Пиши вежливо и с ласканием, что мол губернатор сумлевается, уж не жулик ли?

Появляется Потап с кофейником, чашкой и прочим, ставит поднос на столик подле Максима Борисовича.

Потап. Федосья Ивановна с сынком зайтить просятся.

Максим Борисович. А вот я посажу тебя в подвал на <…>, научишься, как докладывать.

Потап. Ваше превосходительство и кавалер…

Максим Борисович *(нюхая табак).* Теперь передышка, забери носом, да и выпаливай суть, как из ружья…

Потап. Дворянка Федосья Ивановна Праскудина с сынком добиваются у вашего превосходительства и кавалера…

Максим Борисович. Кавалера в сем случае можно опустить…

Потап *(покашливает)*.

Максим Борисович. Выговори, выговори, чортов сын, выговори…

Потап. Ау-диенции.

Максим Борисович. Подойди к двери, и живот подбери, и дверь раскрой, и говори как бы с ужасом: просят. И за входящими верти головой, и глазами пожирай оных, и затем удались…

Справа в дверях появляется Неонила.

Неонила. Я вам прямо говорю, — за Федосьи Ивановны сынка не пойду замуж, не выйду ни за что… От него шкипидаром пахнет.

Максим Борисович. Ну так что же, что шкипидаром пахнет. Зато у Федосьи Ивановны пятьсот пятьдесят душ чистеньких.

Неонила. Киньте меня диким зверям, упрусь, не выйду замуж.

<пропуск страницы>

<**Федосья Ивановна.**> Полицейские власти в смятении чувств. *(Неониле.)* Здравствуй, дитя прелестное. *(Целует.)*

Максим Борисович *(Овсею)*. На каком основании о происшествии не доложено в сей же час.

Овсей. Это опять все он же, граф Жузеп. *(Уходит.)*

Федосья Ивановна. А мой Алексис совсем есть перестал, по ночам вскакивает и страшным голосом вскрикивает: «Маменька». Водила его к преосвященному, он прямо говорит: *(Зашипела.)* «Жени его, жени, Федосья Ивановна, созрело, как плод, сие дитя дворянское».

Максим Борисович. Что, Алексис, хочется тебе жениться.

Алексис. Хочется.

Максим Борисович. Ну, а на ком бы ты, примерно, хотел жениться.

Алексис. Я, как маменька.

Федосья Ивановна. Уж очень нежен. Все маменька да маменька.

Максим Борисович. А хотел бы ты, Алексис, назвать меня папенькой.

Алексис. Почел бы за счастье.

Максим Борисович. Отменный младенец, Федосья Ивановна.

Федосья Ивановна. Редкий младенец, Максим Борисович.

Алексис. Покорно благодарю. Буду и впредь молить Бога укреплять меня во всех качествах, коими вы восторгались.

Федосья Ивановна. Так. *(Зашипела.)*

Максим Борисович. Нонилушка (так! — *Е. Т.*), скажи ка и ты ему учтивость.

Неонила. *(Делает реверанс.)* Ваше воспитание, сударь, и ваши манеры заставляют меня много удивляться.

Алексис *(так же кланяясь)*. Столь же и меня, но в сильнейшей степени гораздо.

(Во время этих поклонов Максим Борисович дергает за рукав Федосью Ивановну и оба они на цыпочках выходят.)

Неонила. Опять шкипидаром намазались. Всякое чувство отшибить может дух гнусный.

Алексис. Так ведь не я же, а мамаша на ночь меня натирает.

Неонила. Чего ее боитесь-то.

Алексис. Мамаша, как змей[,] шипит, боязно и противно.

Неонила. Я вам, Алексис, прямо говорю, — бросьте всякую на меня надежду. Не для вас.

Алексис. Для кого же

(Толстой 1912?: Л. 1–2).

«Венцом» этого периода стала уже упоминавшаяся одноактная комедия в духе XVIII или начала XIX века — «Нечаянная удача», весьма близкая по тону данному фрагменту, — так что и он, возможно, тоже относится к 1911 году, а не к более позднему времени. Тут и неопределенно-архаичная крепостная усадьба, и маскарад с квипрокво, и идиллические мужички, однако с чувством достоинства, и хозяин-самодур вроде персонажей «Заволжья», и нежная героиня, распевающая стильные, сложно зарифмованные романсы, и поющий князь-рамолик. В припадке матримониальной ностальгии он поет текст Пигасия из [«Отцов-пустынников»], посвященный девицам:

Как бабочки в саду

Они уж разлетелись
По веточкам уселись
Которую найду…

«Бродячая собака»

Знаменитый литературно-артистический кабачок «Бродячая собака» в обратной перспективе приобрел масштабы самого престижного и самого магнетически влекущего проекта т. н. Серебряного века. «Бродячая собака» отражена в воспоминаниях В. Пяста, Г. Иванова, Н. Петрова, С. Судейкина. А. Мгеброва и др., в книге «Казароза» (Л., 1930), в прозе М. Кузмина, А. Н. Толстого, Б. Лившица, в стихах А. Ахматовой (Тихвинская 1995 passim). Роль, которую сыграл Алексей Толстой при основании знаменитого артистического кабаре, подробно рассматривалась исследователями (Парнис, Тименчик 1985).

> «Общество интимного театра» основали А. А. Мгебров, Н. Н. Евреинов, Б. К. Пронин, Ф. Ф. Комиссаржевский и Алексей Толстой. Правда, у Мгеброва в воспоминаниях Толстой вовсе не упоминается, Пронин считал, что «Собаку» придумал всецело он, Евреинов тоже ни слова не пишет о Толстом. Однако тогдашняя периодика, освещая ранний период существования «Бродячей собаки», называет Толстого ее учредителем. Журнал «Черное и белое» с энтузиазмом отразил открытие артистического кабаре, привел целиком знаменитый гимн, написанный Кузминым, и подробно описал местоположение и точный адрес «Собаки» («Черное и белое», 1912. № 1: 13):
>
> И, пропев этот гимн, артист устремляется, словно подхваченный вьюгой, на Михайловскую площадь в дом № 5. Там на заднем дворе он по скользким ступенькам сходит вниз, в неприглядный с виду подвал, где на дверях предупредительно начертано бесхитростное слово «Тут».

28 января журнал «Огонек» сообщал: «Вновь открыто кабаре “Бродячей собаки” в Петербурге». В статье говорилось: «Недостаток помещения, с одной стороны, и неудачный выбор распорядителя, с другой — лишают пока “Бродячую собаку” того колорита литературности и артистичности, который могло бы иметь это интересно задуманное талантливым молодым писателем гр. А. Н. Толстым собрание». Из приведенного там же рисунка, подписанного «Рисовал с натуры художник журнала “Огонек” С. Животовский», выясняется суть проблемы. Изображен зал, на первом плане — группа «фармацевтов» и усатая певица

армянского вида, на вид слабо связанная с проектом экспериментального искусства. В глубине рядом с Кузминым — Толстой, одетый швейцаром, не пускает офицера и буржуя («Огонек», 1912, 28 января: 12–13).

В феврале тот же журнал «Черное и белое» повествовал о произошедшем в «Бродячей собаке» конфликте туманно и неопределенно:

> Уличной пошлости все равно[,] о какой предмет чесать язык. Но чаще всего она выбирает то, что действительно художественно и уже по этической сущности своей скромно и избегает защищаться. В таких случаях пошлость одевает колпак ходячей морали и маску благородства и начинает сыск о безнравственных действиях, вредном влиянии на устои, декадентстве и т. д. <…> На днях в одной газете появилась заметка, автор которой очень отрицательно рисует характер кабаре “Бродячая собака”. <…> В “Бродячей собаке”[,] право же[,]нет ничего, что нарушало бы понятия о нравственности и вообще было бы предосудительно. Вино пьют и в строжайших семейных домах; если же кто склонен выпить лишнее — то ведь “Бродячая собака” не исправительное учреждение и не имеет никакой возможности регулировать наклонности гостей. Просто люди художественных профессий хотят иногда провести вечер в тесном кругу без вторжения любопытного, часто предубежденно глазеющего хамства. Поэтому руководители “Бродячей собаки” и затруднили доступ в кабаре широкой публике, чтоб иметь возможность подбирать таких участников каждого вечера, которые чувствовали бы себя в своем кругу и не стеснялись веселиться. — Желающие попасть должны накануне подать заявление об этом [,] и совет кабаре, рассмотрев заявление и найдя подателя для данного собрания подходящим, посылает ему повестку. Что тут плохого? Места в подвале очень мало [,]и фактически доступ для большой публики невозможен. Хотя задачи и характер «Бродячей собаки» как будто несколько уклонились и один из главных учредителей гр. Алексей Н. Толстой даже ушел оттуда и сответственно со всем этим переменилась отчасти и публика, — все же в «Бродячей собаке» нет ничего, что может вызвать нападки даже строго требовательных моралистов. Единственным критерием должно служить, — скучно или весело.

> Весело, к сожалению, бывает не всегда («Черное и белое», 1912, № 2: 13).

«Новая воскресная вечерняя газета» писала об отказе Толстого участвовать в «Бродячей собаке» 4 марта 1912 года. Надо понять так, что Толстой решительно боролся с наплывом неподходящей публики, и порядок допуска в кабаре в результате был изменен, однако при этом то ли он с чем-то не согласился, то ли с ним не согласились — но он ушел из учредителей «Бродячей собаки». Автор заметки в петербургском журнальчике в этом неизвестном нам конфликте был всей душой на его стороне, а не на стороне «несколько уклонившихся» остальных.

Виталий Рыженков в обстоятельной сетевой статье (Рыженков) рассмотревший вопрос допуска в «Собаку» как основной, несогласие по которому привело к крушению всего проекта, пишет, что учредители противопоставляли людей искусства т. н. «фармацевтам», расширяя смысл первоначальной формулы, которую на первом заседании лансировал Сапунов: «Наглухо не пускать фармацевтов и дрогистов!» (аптекарей). Традиционно считается, что этот термин означал потребителей искусства, буржуазию средней руки — зубных врачей, присяжных поверенных и т. п. Сюда же входил «второй сорт» людей искусства и несколько популярных журналистов (Шульц и Склярский: 44). Участники «Бродячей собаки» свидетельствовали: попустительствовал «фармацевтам» сам Пронин, что и вызвало развал правления через полтора года после открытия (Петров 1960: 147).

Это новое словцо «фармацевт» в неком особом значении, том самом, которое было понятным петербургской литературно-художественной молодежи, кругу «Бродячей собаки» и т. п., сегодня стало совершенно непонятным даже специалистам по славистике (в 2010 году десятки славистов судили и рядили в сетевом форуме, что это слово означало, — без малейшего понятия). Насколько нам известно, термин этот запущен был в «Одесских новостях» Корнеем Чуковским еще в 1903 году, в ходе газетной полемики, предшествующей приглашению в Одессу Акима Волынского; означал он людей, в искусстве не разбирающихся, но предъявляющих к нему «направленческие» требования.

В фельетоне Чуковского «Взгляд и нечто» оппонентом симпатичного среднеарифметического русского интеллигента выступает «человек фармацевтического вида», который выпаливает по поводу Волынского все навязшие в зубах обвинения в антиобщественном звучании работ критика. Русский

интеллигент с удивлением смотрит на фармацевта, понимая, что разговаривать с ним бесполезно. Рассказчик в фельетоне Чуковского подытоживает этот эпизод следующим образом:

> О, фармацевты земли русской! Сколько вас? Зачем вас так много? Зачем водворяете вы рецепты не в аптеках только? Зачем суете их и в науку, и в искусство, и в жизнь? Как спастись от вас, куда уйти? (Чуковский 1903).

Так начинается жизнь этого социально-культурного термина с явным пренебрежительным националистическим призвуком: это узкообразованный или полуобразованный персонаж, очевидно, еврей, узколобый, глухой к искусству, но чувствующий себя вправе судить искусство в зависимости от его общественной полезности. Его аналог в женском роде — акушерка. В описываемое время, очевидно, «направленчество» меньше раздражало наших героев, чем буржуазная бескультурность. После революции, однако, когда русское искусство и литература подпали под идеологический диктат, слова эти стали означать комиссара и комиссаршу, ничего или очень мало понимающих в искусстве, но дающих художникам указания. Так, Чуковский называет «акушеркой» З. Лилину[106], жену всесильного Зиновьева, возглавляющую ТЕО (театральный отдел) Наркомпроса, ср.: «10 апреля 1920. Меня вызвали повесткой в “Комиссариат Просвещения”. <…> Кругом немолодые еврейки акушерского вида с портфелями. <…> Особенно горячо говорила одна акушерка — повелительным, скрипучим, аффектированным голосом. Оказалось, что это тов. Лилина, жена Зиновьева» (Чуковский 1991-1: 144).

В особенности подробно описывал участие Толстого в «Бродячей собаке» Николай Петров, он же Коля Петер, знакомый с Толстым со времен «Дома интермедий». Николай Васильевич Петров (1890–1964) с 1910 года служил режиссером в Александринском театре, а одновременно под псевдонимом Коля Петер выступал в «Доме интермедий» с песенками и куплетами. Был одним из создателей «Бродячей собаки», а впоследствии и «Привала комедиантов». В ранние 1920-е Петров много сил посвятил кабаре, работал с Н. Евреиновым[107]. В мемуарной книге «50 и 500» (1960) он подчеркнул первостепенную роль Алексея Толстого в организации «Бродячей собаки»:

> Алексей Николаевич принимал самое деятельное участие, а вернее сказать, был творческой душой этого нарождающегося начинания <…> У него на квартире

проводились организационные собрания, он написал пьесу для открытия подвала, которая, впрочем, несмотря на срепетированность, не пошла. Он принимал участие в сочинении и редактировал будущий устав, согласно которому должно было существовать «это общество художников интимного театра», а также взял на себя утверждение у градоначальника этого устава. Первый пункт устава был сочинен Толстым. Никому ни за что не выплачивается никакого гонорара. Все работают бесплатно. Мрачный, с тяжелым юмором Сапунов, европейски вежливый, с тончайшей иронией Добужинский, умный и деловой Чиж Подгорный, пламенный энтузиаст Борис Пронин, и вмещающий в себя все богатство и многообразие облика русского человека озорник, жизнелюб Алексей Толстой — такова инициативная группа этого общества, душой которого был Алексей Николаевич (Петров 1960: 293–294).

Оказывается, именно Толстой придумал название «Бродячая Собака»: «Мы были уверены, что помещаться наш клуб должен обязательно в подвале. И только Борис Пронин был против подвала, утверждая, что не в землю должны мы зарываться, а стремиться ввысь, и поэтому искать нужно мансарду или чердак» (Там же: 293). С. С. Шульц указывает на то, что помещение для задуманного клуба Пронин искал долго и наконец выбрал винный подвал в том самом доме Дашкова, где жил он сам (Шульц и Склярский: 45). Не менее важным был вопрос и о названии для будущего клуба «Общества интимного театра». С. Судейкин, один из основателей и художников, расписавших стены кабаре, в своих воспоминаниях особо заострил внимание на появлении названия и первом знакомстве с помещением: «Пронин встретил меня и сейчас же повел в подвал, на Михайловскую, № 5. Чудный, сухой подвал настоящей архитектуры старых городов. Подвал был сводчатый, делился на четыре комнаты и выкрашен был в белый цвет. Он был невелик и мог вместить около двухсот человек. “Здесь будет наш театр, — сказал Борис. — Тут ты напишешь венок Сапунову, здесь он сидел бы, а тут — Сацу”[108]. <…> Стало тяжело на душе, и мы молча вышли на Невский, направляясь к Гостиному двору. По дороге попался бродяга, продававший лохматого, бесцветного щенка. “Какая прелесть, — сказал Пронин. — Бродячий щенок, нет, будущая ‘бродячая собака’. Купи его, это название для нашего подвала”. За два серебряных рубля я купил “бродячую собаку”» (Судейкин 1984: 189–190).

Обстоятельный рассказ С. Судейкина, как мы видим, во многом апокрифический. Н. Петров иначе вспоминал о появлении такого оригинального названия: «В один из дней, когда мы в поисках свободного подвала из одной подворотни заглядывали в другую, А. Н. Толстой неожиданно сказал: А не напоминаем ли мы сейчас бродячих собак, которые ищут приюта? — Вы нашли название нашей затее, — воскликнул Н. Н. Евреинов. — Пусть этот подвал называется “Бродячая собака”! Название всем очень понравилось, и все поздравляли Толстого» (Петров: 142–143).

Двойные варианты объяснения происхождения легендарных героев и институций предусматриваются классическим механизмом легенды, всегда имеющей в запасе более чем одно объяснение. Как бы то ни было, Петров детально изображает перипетии кристаллизации идеи, и участие в ней Толстого выглядит несомненным: «Брать денег у “Собаки” мы не будем, но давать мы ей можем, это же не возбраняется уставом — заявил Толстой и тут же внес 25 рублей на текущие расходы» (Там же: 143). Именно Толстой придумал первый пункт устава «Общества»: «Все члены общества работают бесплатно на благо общества. Ни один член общества не имеет права получать ни одной копейки за свою работу из средств общества» (Там же).

Утверждение Н. Петрова, что новый замысел изначально связан был с домом Толстых, подтверждается воспоминаниями Софьи; в них объясняется хитроумный механизм «запуска» «Бродячей собаки»:

> Журфиксы, происходящие у большинства писателей, недостаточны были для широкого общения деятелей литературы и искусств. На одной из «сред» у нас решили организовать клуб. Как все начинания того времени, клуб должен был быть, во чтобы то ни стало, изобретательным и оригинальным. Собрали между <собою> присутствующими небольшую сумму денег на «начало». Суммы хватило только на съемку сухого подвала в доме на углу Михайловской площади (ул. Бродского). По времени происходило это начинание в декабре 1908 г. (На самом деле — в декабре 1911 года: у Софьи сюда впуталось первое воспоминание о знакомстве с Мейерхольдом и о начале «Лукоморья». — *Е.Т.*) Решили устроить в подвале костюмированный вечер с буфетом. Подвал состоял из нескольких комнат без окон и дверей. Вход был со двора низкий с тяжелой дверью и тремя ступеньками вниз. Художники бесплатно разрисовали стены[,] и был взят в долг — напрокат —

рояль. Кроме того, было взято в долг все, что требовалось <для такого случая> для платного буфета, в особенности было изобилие шампанского. Были разосланы многочисленные приглашения, написанные от руки, на костюмированный вечер в подвал «Бродячая собака», и в результате явилась шикарная публика, которая очень скоро опустошила буфет. Произошло то, что нужно было устроителям — сколотить новую сумму денег для дальнейшего существования «Бродячей собаки». Пока шли всевозможные литературные, музыкальные, сценические импровизации: за буфетом в маленькой комнате стояла очередь представителей магазинов, с которыми, по мере поступления денег, тут же и расплачивались. Первой доходной статьей был у нас буфет, потом пошли платные концерты, спектакли, литературные выступления и т. д. Мебель состояла из наскоро сколоченных столов и скамеек и тоже наскоро сколоченная самая примитивная сцена. Я помню режиссера Николая Петрова, тогда совсем еще жизнерадостный юноша, исполняющий тут же сочиненные песенки, Хлебникова, мрачно сидящего за столиком в углу, углубленного в проблемы вселенной, Маяковского — завсегдатая, грузного, вечно юного, бичующего, остроумного и неутомимого <в литературных выступлениях> во всех затеях «Бродячей собаки». Незабываема декламация Маяковского. Если многим тогда <жаловались> был Маяковский непонятен в чтении, то в декламации своих стихов Маяковский был настолько ясен и четок, что иногда казалось, что он с публикой разговаривает, ясно и четко ей рассказывая. Я помню, как Маяковский раз привел в «Бродячую собаку» Алексея Максимовича Горького. Я сидела напротив входных дверей. Я помню, как в квадрате низкого входа показалась согнутая фигура Горького с его вечно молодыми глазами, смеющегося его особой солнечной улыбкой, и за ним сияющий Маяковский, который весь вечер не отходил от Горького, ухаживая и прислушиваясь к нему[,] как сын к отцу. «Бродячая собака» в Петербурге утвердилась как первый клуб работников искусств. Выдвинулся и руководитель клуба — Пронин-режиссер. В 1912 году мы с Алексеем Николаевичем переехали в Москву. Знаю, что в дальнейшем «Бродячая собака» переехала в хорошее помещение и превратилась в фешенебельный ресторан с

снобическим уклоном. Вся прелесть интимности и изобретательности нашего начинания, конечно, в 2-й «Бродячей собаке» была потеряна[109] (Дымшиц-Толстая рук. 2: 1–5).

Горький вернулся в Россию в 1913 году, когда трехсотлетие дома Романовых было отмечено политической амнистией, а познакомился с Маяковским в августе 1914 года, когда поэт с его помощью пытался избавиться от призыва; побывать вместе в «Собаке» они могли между августом 1914-го и мартом 1915-го, когда «Собака» была закрыта полицией за карточную игру. Софья, разошедшись с Толстым летом — осенью 1914 года, стала чаще бывать в Петрограде у родителей и, по всей вероятности, видела этот эпизод в один из приездов.

Софья запомнила Колю Петера, близкого к дому Толстых в момент организации «Собаки». Кроме него, она называет имена избирательно. Правда, следующая за этой главка у нее называется «Судейкин, Сапунов, Кузмин», но в ней она пишет о них в другой связи.

Маяковский в «Бродячей собаке» часто эпатировал публику, в особенности резко прозвучало его чтение стихотворения «Вам» 11 февраля 1915 года, закончившееся скандалом. 25 февраля 1915 года в «Бродячей собаке» состоялся вечер в честь выхода сборника «Стрелец». На этом вечере присутствовал М. Горький, а Маяковский прочел отрывок из поэмы «Облако в штанах».

В конце главки мемуаристка имеет в виду кабаре «Привал комедиантов» (ср. название картины С. Ю. Судейкина), действовавшее в 1916–1920 годах. Это кабаре было организовано супругами Б. К. и В. А. Прониными уже на чисто коммерческой основе, с хорошим рестораном, который привлекал «фармацевтов», цены были высокие, и богеме туда трудно было попасть.

Алексей Толстой в «Собаке» рассказывал свои сказки — как раз в 1910 году он приглашен был в детский символистский журнал «Тропинка» Поликсены Соловьевой. Именно там и тогда, во всей видимости, и произошло превращение застенчивого провинциала в артистического чтеца.

Мейерхольд мечтал о месте, которое объединило бы людей искусства определенного склада души: «Одна из лучших грез та, которая промелькнула на рассвете у нас с Прониным в Херсоне (ездили туда за рублем). Надо создать Общину Безумцев. Только эта Община создает то, о чем мы грезим» (Мейерхольд 1976: 76). В своих изображениях артистического кабачка в «Егоре Абозове» и «Хождении по мукам» Толстой не уставал подчеркивать эту

мейерхольдовскую мысль.

ГЛАВА 3. КОНФЛИКТ С ЛИТЕРАТУРНЫМ ПЕТЕРБУРГОМ (1912)

«Безмолвная пантомима». — «День Ряполовского». — «Петербургский буерак» Толстого: рассказ «Слякоть». — Эстетический балаган: литературный Петербург в неопубликованной пьесе Алексея Толстого. — Предводительница и экстремистка. — Кузмин — персонаж Толстого. — Кушетка Сони Дымшиц. — Кузминское влияние на Толстого: проза.

«Безмолвная пантомима»

Толстой ревновал жену и к ее красоте, в молодости изумительной, и к ее профессиональной деятельности, и к ее неизменному стремлению быть независимой.

С осени 1911 года, а может быть, и раньше они начинают обсуждать переселение из Петербурга в Москву; скорее всего, это реакция на обезьянью историю, не предполагающая никаких реальных шагов. Так, в октябре или ноябре 1911 года, вскоре после возвращения из Парижа, Толстой писал Брюсову: «…В Москву жена и я действительно собирались, но ребенок и нанятая еще с весны квартира помешала нам двинуться» (Переписка 1: 179–180). Однако квартира, куда в конце концов они переехали, была нанята только со следующего августа. В том же письме Толстой обещает посетить Москву в декабре. «Да и вообще в Москву, в Москву! Бог с ним, с Петербургом. Третьего дня, например, у Куприна было с Л. Андреевым такое столкновение, что Андреев остался едва жив. Скоро, должно быть, у нас будут ходить в толедских кольчугах под платьем и вооруженные» (Там же). Понятно, что никакого дела до Куприна и Андреева Толстому не было, это лишь живописная деталь «атмосферы», которая, как он хочет показать Брюсову, якобы создалась в литературных кругах Петербурга.

Тема переезда пока исчезает (отвлекла организация «Собаки»?) и всплывает только в начале января 1912 года. Толстой пишет К. В. Кандаурову[110]: «Пью здоровье Москвы, и да провалится Петербург к черту — скучный и вялый и неврастенический город. И, несмотря на это, пробудем здесь до конца января!» (Там же: 182). Во время этого зимнего визита в Москву Толстые, руководимые Кандауровым (которого скоро станут называть «московский Дягилев»), знакомились с культурными кругами, посещали меценатов. В мемуарах, например у Г. Чулкова, встречается суждение, что Толстого в результате «обезьяньего дела» выжил из Петербурга Сологуб. Объяснение звучит неубедительно. Ведь сологубовские обиды и связанные с ними суды чести, в которых участвовали и Блок, и Иванов, пришлись на начало 1911 года; затем было долгое и счастливое пребывание в Париже; конец 1911 года — это «Бродячая собака»; к началу 1912 года сологубовские невзгоды уже, казалось бы, изжиты. Почему же это намерение укрепляется именно теперь? Почему вообще нужен был этот переезд? Софья пишет об этом так:

> В Москву мы поехали потому, что еще весной [1912], по желанию Алексея Николаевича, было принято решение уехать из Петербурга. Москва, старинный русский город, была Толстому милее, чем чиновная столица. Он считал, что в московской тишине сумеет еще больше и продуктивнее работать (Дымшиц-Толстая 1982: 71–72).

Итак, весной 1912 года решение об отъезде принял сам Толстой. Кажется, Софья сознательно отводит внимание от причин его решения: «чиновный» Петербург, с которым писатель никак не соприкасался, вряд ли мешал ему работать. Можно поискать более точный ответ.

Софья

Три года спустя, в 1915 году, уже расставшись с Софьей, Толстой пишет рассказ «Искры» (позднее, в 1922 году, переназванный им «Любовь»), где изображается разрыв автобиографического героя с женой и новая его влюбленность. На новый, московский взгляд весь петербургский уклад порочен, и виновата в этом жена героя:

> У Анны Ильинишны в очаровательном салончике сидели гости, — молодые люди, Зенитов и Мухин, — и

пили кофе с бенедиктином. Анна Ильинишна вернулась поздно утром из загородного ресторана, где слушали цыган[111]. Бессонные ночи и цыганские песни Анна Ильинишна переживала стихийно. Она была одета в бархатное малахитовое платье, с кровавой розой в крепко завитых волосах цвета вороньего крыла. В ресторане, в ее честь, приезжий знаменитый танцор Родригос, с невероятными бедрами, проплясал сумасшедшую тарантеллу на столе, раздавил в пыль все рюмки и бокалы и выпил полный стакан какой-то адской смеси из тринадцати ликеров. Анна Ильинишна смеялась волнующим, грудным смехом. У Родригоса глаза налились кровью. Ее поздравляли с успехом. И когда веселая ночь кончилась, было жутко и нестерпимо подумать, что завтра — снова будни…

Зенитов и Мухин провожали Анну Ильинишну на лихаче и остались пить «утреннее кофе», — то есть понемногу и безболезненно сводили «на-нет» цыганское настроение. Костлявый Зенитов, жуя сигару, рассматривал знаменитый «альбом Фрины» с фотографическими карточками Анны Ильинишны, где она была снята в смелых античных позах — обнаженная, — альбом, о котором много говорили в городе. Показывался он, разумеется, только друзьям, вот в такие минуты. Маленький Мухин с выкаченными склерозными глазами, во фраке, засыпанном пеплом, играл на пианино и, морща глаз от дыма папироски, напевал о забытых лобзаньях.

Анна Ильинишна продолжала еще смеяться, но уже через силу. От табаку и бессонной ночи лицо ее поблекло, зубы пожелтели. Она лежала на кушетке, закинув голые локти, все в том же малахитовом платье, таком ярком сейчас, что хотелось его пожевать. На шелковую подушку облетели лепестки кровавой розы <…> (ПСС 3: 366).

Малахитовое платье с кровавой розой сгущается в символ безвкусицы — ср. сочетание зеленого с красным еще в одежде демонической мачехи в «Сорочинской ярмарке» или зеленое платье с розовым кушаком у пошлой Наташи в «Трех сестрах»; зеленое платье демонстрирует и противная жена Норкина в черновике «Абозова». Кстати сказать, претенциозные наряды Софьи охотно описывали мемуаристы; например, Р. Хин-Гольдовская запечатлела ее так:

> Жена его — художница, еврейка, с тонким профилем, глаза миндалинами, смуглая, рот некрасивый, зубы скверные в открытых, красных деснах (она это, конечно, знает, потому что улыбается с большой осторожностью). Волосы у нее темно-каштановые, гладко, по моде, обматывают всю голову и кончики ушей как парик. Одета тоже «стильно». Ярко-красный неуклюжий балахон с золотым кружевным воротником. В ушах длинные ***хрустальные*** серьги. Руки, обнаженные до локтя — красивые и маленькие (Хин-Гольдовская 1997: 523–524).

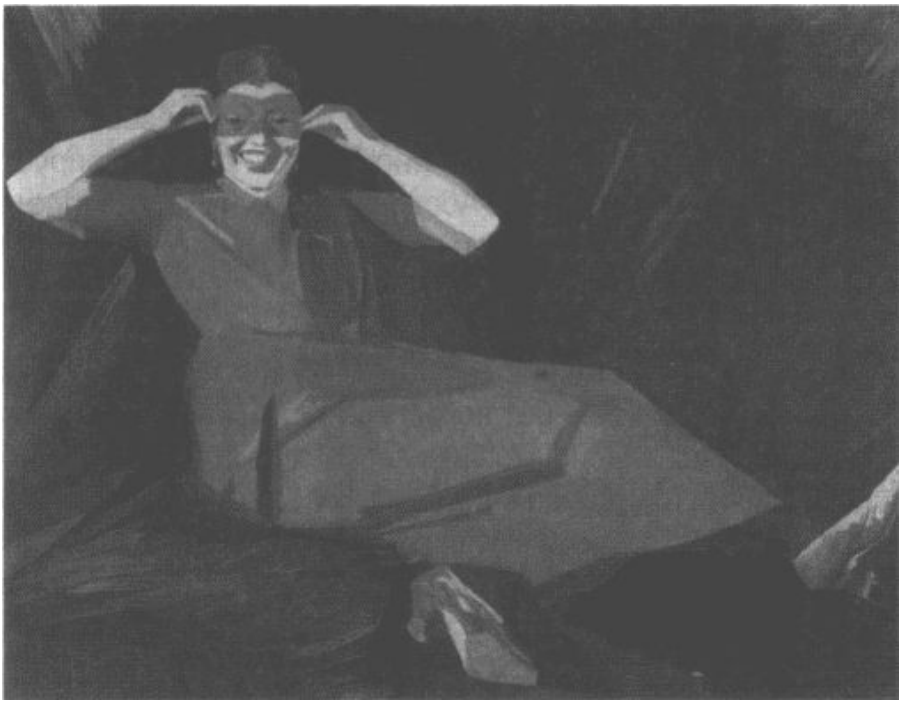
Ср.: «В хитонообразных костюмах танцевала в “Башне” босоногая Ольга Глебова-Судейкина, жена художника Сергея Судейкина, с которыми были дружны Толстой и его жена. Подобные же свободные платья носили Зинаида Гиппиус и Софья Дымшиц» (Демиденко 1990: 82).

В «Искрах» «стихийный» образ не ладит с крепко завитыми волосами героини и ее форсированным смехом; фарсовый «Родригос» (в котором очевидно отразился молодой ритмический танцор Тевна, гастролировавший в Петербурге), ставит под вопрос и натужно стилизованную Кармен. В неумолимом дневном свете слишком яркое платье героини кажется ненастоящим, а лицо, по контрасту, блекнет, зубы желтеют: вполне по-чеховски, в мелких деталях происходит уценка героини и ее «петербургского» стиля жизни.

Толстой изображает двух петербургских литераторов, две узнаваемые фигуры, связанные с печально известным — причем в совершенно другой связи — эпизодом тринадцатого года. Маленький Мухин с выкаченными склеротическими глазами (несмотря на ироническую авторскую идентификацию его с «молодыми людьми»), напевающий за роялем, — точный набросок с поэта и композитора Михаила Кузмина.

«Костлявый Зенитов», по всей вероятности, обозначает друга и возлюбленного Кузмина, поэта Князева, — на него этот звукообраз (к-в-з-н-в) и нацелен. Всеволод Гавриилович Князев (1891–1913) — поэт, служивший вольноопределяющимся 16-го гусарского Иркутского полка, расквартированного в Риге. Наездами он бывал в Петербурге, где жили его родители. Бисексуальный Князев сблизился с Кузминым летом 1910 года, правда, к началу 1912 года отдалился от него (тот в то время был поглощен своими отношениями с С. Миллером), но весной роман между ними возобновился — однако «ненадежный» Князев тем же летом влюбился в О. А. Глебову-Судейкину; поздней осенью он, к

неодобрению своего старшего друга, даже поселился у Судейкиных, но, как обычно, вскоре отбыл в полк. Через несколько месяцев после этого, 5 апреля 1913 года, он в возрасте двадцати двух лет застрелился в Риге. Самоубийство это сочли связанным с осенним треугольником (или даже многоугольником, поскольку Судейкин ранее был любовником Кузмина) — но, видимо, напрасно: отношения Князева с Кузминым к концу 1912 года давно сошли на нет (Богомолов, Мальмстед 1996: 175).



М. Сарьян. Дама в маске

Записи в дневнике Кузмина свидетельствуют и о предыдущих конфликтах, связанных с гетеросексуальными увлечениями Князева. В 1910 году кузминское неодобрение вызвало увлечение Князева Палладой Богдановой-Бельской. Представляется, что еще один такой сюжет начал было развиваться в начале 1912 года, когда объектом внимания Князева стала Софья Толстая.

В дневнике Кузмина отражены частые встречи с Толстыми в течение 1909–1911 годов. «Графиня» или «Сонечка» упоминается в нескольких записях. *16 мая 1910:* «Толстая все секретничала со мной» (Кузмин 2005: 209). *2 апреля 1911:* «В вагон уже пришел Толстой, с Сонечкой опять какая-то теснота» (в специальном для автора значении «ссора») (Там же: 270). *12 апреля 1911:* «Вечером была Гумильвица и Толстая, играл Сонечке оперетку» (Там же:

274). В это время Софья сближается с другой молодой супругой — Анной Ахматовой. *14 ноября 1911:* «Я несколько флиртовал с графиней по заведенному обычаю» (Там же: 312). Теперь Софья — молодая мать, которая приходит в себя после рождения Марьяны (в августе 1911 года), так что, скорее всего, «обычай» Кузмина продиктован сочувствием и желанием поддержать ее в трудную пору. И вот внезапно в начале 1912 года он записывает:

> *«6 января 1912.* Заходили к Князевым. Он завел роман с Сонечкой Толстой и попался» (Там же: 326) и на следующий день: «Был у Князевых, играл, были милы. Всеволод затеял какую-то невероятную канитель с Сонечкой Толстой и просит меня помогать. Благодарю покорно <…> Вечером были у Валечки. Всеволод действительно был у Толстых. Невероятная канитель» (Там же).

Осведомленный В. Ф. Нувель подтвердил рассказ Князева. Кузмин записывает: *«26 марта.* <…> Нилендер[112] ходил обозревать Князева. Тот был крайне мил, к Сонечке не рвался, просил к завтраму стихи» (Там же: 343). Казалось бы, роман увял, не успев расцвесть? Но это только видимость, история продолжается.

След этой истории сохранился в рукописных воспоминаниях Софьи в двух местах: в главке «Судейкин, Сапунов, Кузмин» она пишет, не вдаваясь в детали, о хорошем отношении Кузмина к молодым поэтам: «Кузмин, брюнет небольшого роста, живой, всегда вдохновенный, доброжелательный к литературной молодежи — он всегда был готов оказать услугу начинающему поэту. Я помню, как на одной из сред далеко за полночь Кузмин привел к нам молодого поэта Князева без всякого предупреждения, что в то время считалось неприличным» (Дымшиц-Толстая рук. 2: 8–9).

В сущности, она права, если вспомнить о доброжелательном отношении Кузмина к дебюту Толстого (Толстая 2007, 2011). Другое дело, что Князева с Кузминым связывал недавно прерванный роман, так что доброжелательство Кузмина к Князеву было другого сорта, и щедрая услуга Князеву, влюбленному в Софью и жаждавшему ее видеть, то есть ввод его в дом ее, замужней женщины, как кузминского друга, была не от доброты, а в расчете на возобновление романа с ним; в дневнике он писал, как помним, раздраженно: «Всеволод затеял какую-то невероятную канитель с Сонечкой Толстой и просит меня помогать. Благодарю покорно».

В другой рукописной тетради Софья рассказывает тот же

сюжет более подробно:

> Алексей Николаевич и я возвращались домой с покупками. Швейцар подает мне письмо. Я прошу его прочитать Алексея Николаевича. Последний по прочтении письма раскричался, чтобы ноги Мейерхольда в нашем доме не было. Удивленная, я читаю письмо, где мне пишет любовно восхищенное послание молодой малоизвестный поэт Всеволод Князев. Подпись «Всеволод» была написана крупно, а «Князев» малоразборчиво, и Алексей Николаевич принял письмо за письмо Мейерхольда, которого тоже звали Всеволодом. На следующем нашем журфиксе явился поэт Кузмин, с просьбой привести к нам молодого поэта Князева, который ждет нашего разрешенья внизу. Алексей Николаевич, обозленный, становится на формальную ногу, что Князев лично должен предварительно сделать дневной визит. В ответ на это Князев через Кузмина просил передать, что завтра в четыре часа он у нас будет. На следующий день в 4 часа Алексей Николаевич вдруг одевается и уходит из дому. Я, растерянная, прошу тетю Машу сказать, что никого дома нет. Раздается звонок. Тетя Маша открывает дверь с лаконической фразой «дома нет» и резко захлопывает ее перед носом Князева. Минут через пять возвращается Алексей Николаевич и смеясь рассказывает следующую историю. Убитый встречей тети Маши Князев, в раздумии, остановился на лестничной площадке. Когда Алексей Николаевич, возвращаясь, с ним поравнялся, Князев, при всей своей красоте и регалиях (Князев был гвардейский офицер громадного роста и исключительной красоты) обращается к Алексею Николаевичу со следующими словами: «Я влюблен в вашу жену, мне от нее ничего не надо. Мне надо только на нее смотреть. Где она бывает?» Растерянный этой исповедью, Алексей Николаевич ему ответил: «Она сегодня будет на скэтинг-ринге, там можете смотреть на мою жену». После того Алексей Николаевич обратился ко мне: «Придется тебе сегодня ехать на скэтинг-ринг, чтобы этот чудак мог бы на тебя смотреть — я ему обещал». Князев был рядом в ложе, и Алексей Николаевич снизошел и пригласил его к нам в ложу. Спустя короткое время Князев был переведен в Ригу[113] и по неизвестной причине покончил жизнь

самоубийством. В оставшемся после него небольшом сборнике стихов есть стихотворение, мне посвященное[114].

Ал. Ник. заканчивал «Хромого барина» и был им очень увлечен. Он писал эту вещь очень искренно, выявлял в ней и обрабатывал какие-то и свои стороны характера (Дымшиц-Толстая рук. 3: 7–8).

Софья рассказывает не всю правду. Она представляет себя не заинтересованной в продолжении романа с Князевым, а разрешенную Толстым переписку — единственным способом общения между ними. Естественно, поставленная в такие условия, на почту она и не ходила. Но дело в том, что и после отъезда в Ригу Князев находил способы сообщить ей о своих приездах в Петербург и продолжал с ней видеться.

12 апреля Кузмин узнает, что Князев видится с Сонечкой: «<…> Наденька (т. е. жена Ауслендера. — *Е.Т.*) меня смутила, сказав, что Всевол<-од> видел Соню в последний приезд <…> (тот уехал 5 апреля. — *Е. Т.*) и та что-то хотела Наденьке рассказать» (Кузмин 2005: 345).

Эта история о князевском любовном увлечении Софьей никогда не публиковалась. Софья подчеркивает неизвестность, окружающую самоубийство Князева, — видимо, не желая, подобно многим, мифологизировать или фальсифицировать ситуацию. Очевидно, она не зря упоминает «Хромого барина» (1912): ее цель — подчеркнуть, что Толстой изобразил в бесхребетном, самовредительном князе Краснопольском — Хромом барине черты, проявленные им самим в истории с Князевым: избыточную мягкость, своего рода «непротивленчество». Это современная аранжировка Достоевского: князь одновременно — неотразимый и неохотный соблазнитель, как Ставрогин, и неспособный выбрать невольный мучитель, как Мышкин. Мифологический пласт ограничен романтической хромотой героя, преодолевающего свой «сатанинский» дефект — ставшего странником-«бегуном» и наконец возвращающегося домой на коленях, в покаянной позе a la Раскольников, садистически растянутой на целый эпизод.

«Хромой барин» был закончен к концу января, а история с Князевым, однако же, продолжалась. У Толстых Князев воспринимался как часть кузминского окружения (этот взгляд зафиксирован в «Искрах»), поэтому Толстой долго не мог простить Кузмину это пособничество вторжению Князева в его личную жизнь. До конца января отношения Кузмина с Толстыми охлаждаются. Но 31 января, судя по записи в дневнике, мир хотя

бы внешне восстановлен — они вместе обедают на «башне». Но после этого дневник фиксирует лишь одну или две случайные встречи с Толстым. Весною, когда о тайной встрече или встречах Софьи с Князевым узнал Кузмин, скорее всего, Толстому об этом тоже стало известно. Встает вопрос: не эта ли история, связавшая имя Софьи со скандальной фигурой Князева, а вовсе не изжитый уже к тому времени скандал с Сологубом вынудила Толстого покинуть Петербург?

В единственном посмертном сборнике стихотворений Князева одно действительно посвящено Софье:

> Гр. Т — ой.
> «Вы прекрасней всех женщин».
>
> Вы прекрасней всех женщин, которых я видел в старинных рамах,
> Прекрасней женщин Брюллова, которых с Вами кто-то осмелился равнять…
> Можно говорить о Вас отдельно и отдельно о других дамах…
> Ваша красота необъяснима, и ее никто не смеет объяснять!
> Ее нельзя ни петь, ни играть на цитрах, потому что она необъяснима…
> Поставить Ваш портрет в храме, и пусть перед ним горит свеча, —
> Безмолвна, как безмолвна будет теперь наша пантомима
> Арлекин, Коломбина и я — Пьеро, плачущий у вашего плеча!
>
> *(Князев: 71)*

Князев здесь уже надевает маску Пьеро, которая закрепится в других его стихах этого года и в стихах, адресованных ему Кузминым («В грустном и бледном гриме / Играет слепой Пьеро»), и свяжется с его образом в «Поэме без героя», отразившей более поздний треугольник. Очевидно, слово «теперь» в предпоследней строке стихотворения запечатлело заключительный этап драмы. Возможно, тут отразился запрет, наложенный на любовь Князева, — то ли Толстым, то ли Кузминым, то ли друзьями, то ли всеми ими вместе. В любом случае трудно сказать, кто в этой «пантомиме» Арлекин.

В толстовском тексте образ Зенитова, листающего тайный

альбом темпераментной декадентской красавицы — альбом с ее «античными» фотографиями, — может прямо указывать на увлечение Князева Софьей. Альбом не выдумка. В Музее Алексея Толстого в Москве, на столе в столовой, огражденном веревками и недосягаемом для посетителей, лежит старый семейный альбом, где есть карточка Софьи с обнаженной грудью. Вместе с тем в процитированном фрагменте можно увидеть указание и на легендарный альбом Анастасии Чеботаревской (1876–1921), переводчицы, жены Ф. Сологуба[115], ср.: «Она потолстела, переменила прическу, стала похожей на таитянку, <…> показывала свои карточки в голом виде, но было скучновато» (Кузмин 2005: 167). Мы помним, что тема обнаженного тела была конфликтной с самого начала брака Толстого и Софьи.

В эмиграции Толстой многократно переиздавал свои ранние вещи, каждый раз, по своему обыкновению, заново редактируя текст. Рассказ «Искры» он отредактировал для своего сборника «Китайские тени» (Берлин, 1922) следующим образом: жена героя, в первом варианте Любовь Никитична, стала менее славянской, амбивалентной Анной Ильинишной. Волосы ее, в первоначальном варианте рыжие, стали теперь «цвета воронова крыла», «иссиза-черными». Вероятно, Толстой, не имевший больше перед бывшей женой моральных обязательств (Толстая 2003: 169–173), постфактум сгустил в раннем рассказе биографически точные ее черты.

«День Ряполовского»

По нашему предположению, именно в связи с князевской историей Толстой начинает говорить о переезде в Москву; наконец весной 1912 года он принимает решение. Кажется, что эхо этой истории следует искать в вещах Толстого, написанных летом 1912 года.

Весной этого года они, как обычно, рано уехали на юг и жили в мае у Волошина. Летом же Толстые отправились в Анапу к поэтессе Кузьминой-Караваевой[116]. Софья вспоминает:

> Стояло жаркое лето. Мы часто ночевали на земле, на разостланных тулупах, которые спасали от сколопендр в виноградниках. Алексей Ник. на заре будил меня наблюдать восход солнца. Над нами висели гроздья розового винограда, пронизанные солнцем. Хрусталем звенел чистый воздух. На горизонте торжественно поднималась солнце. Сердца наши были полны ощущениями красоты и изобилия природы.
>
> Днем мы работали: Ал. Ник. над пьесой «День Ряполовского»[117], я же писала виноградники[118]. Ночью при волшебном лунном освещении мы забирались в чужой большой заброшенный парк, где в диком виде росла превкусная черешня, и мы ею объедались. Ал. Ник. эта романтика — ночные налеты на чужие парки очень нравились. Кузьмина-Караваева, пользуясь присутствием Ал. Ник., чуть ли не каждый день читала нам свои новые стихи.

Е. Кузьмина-Караваева

С. Дымшиц-Толстая. Портрет Кузьминой-Караваевой (1912?) Омский музей

Из Анапы они вернулись в Коктебель, где в то время жил К. В. Кандауров[119] с женой, В. П. Белкин с невестой, пианисткой Верой Поповой[120], Елизавета и Вера Эфрон[121] и Маргарита Гринвальд. Толстой, Волошин и Вера Попова отправились в нечто

вроде короткого концертного турне по южным городам Крыма (оно называлось «Вечер слова, жеста и гармонии» и продолжалось с 1 по 16 июля — Волошин 1999: 116). По возвращении в Коктебель их пригласил к себе в гости художник Латри[122] с женой-певицей. Видимо, тогда Толстой и обзавелся картиной Латри, изображающей парусный фрегат в кипящем, ненастном море, которая впоследствии стала «камертоном» его петровского цикла.

> Толстой написал в Анапе «День Ряполовского», комедию о помещике-смутьяне. Ряполовский — анархист, он толкает темных мужиков на бунт, с ужасными для себя последствиями, а в конце переживает религиозное просветление — и гибнет от пули соперника. Для нашего сюжета немаловажен монолог добряка помещика Бабычева, жена которого Анна безвольно влюблена в героя пьесы. Анна на все готова ради этой любви, а Бабичев все готов ей простить:
>
> **Бабычев.**…Мне кажется, если захочешь перестать думать о ком-нибудь, непременно перестанешь.
>
> **Анна.** Перестать думать.
>
> **Бабычев.** Конечно, я даже настаиваю немножко, не для себя, я, видишь какой толстый, все вытерплю, а для тебя, Аннушка, это прямо нездорово. Вот, например, еще давно купил я раз корову бестужевскую, а во дворе велел калитку новую сделать. Корова увидела калитку, остановилась и думает. И так ежедневно — остановится и думает; что же, пришлось глупую корову продать.
>
> **Анна.** Клянусь тебе — не хочу думать о нем, но невольно, вот как сегодня или во сне подумаю; знаю — это грех для жены, распутство, подлая я…
>
> **Бабычев.** Аннушка, перестань. Ты меры не знаешь… И чужие слушают…
>
> **Анна.** Помоги мне… будь мужем, сильным… сломи во мне это…
>
> **Бабычев.** Не надо… Мне и раскаянья твоего довольно, я уж рад; мы поплачем вместе и посмеемся. *(Другим голосом.)* Об корове я сейчас выдумал… Я понимаю все твои слова, так сказать[,] от голубя. У каждого человека внутри птица сидит: у тебя голубь, тебя смешить надо ласково, а меня гусь какой-нибудь *(берет ея руку)*. Улыбнись, душа моя. *(**Анна** через силу улыбается.)*

Забавный и трогательный дуэт четы Бабычевых развивается

так, что Анна добивается своего у Ряполовского и, в ужасе от самой себя, хочет уйти от мужа. Следует попытка самоубийства Бабычева и попытка его дуэли, такой же комическо-мазохистской, как его поведение в диалоге с женой. Бабычев уговаривает ее остаться несмотря ни на что:

> **Бабычев.** Летом туда сюда… я по хозяйству могу уехать на целый день, без меня некоторые как угодно могут время проводить, с бабами там, или варенье вари в саду… А вот зимой придется жить с глазу на глаз… Трудно, конечно… Варенье наварено, а есть надо. Попривыкнем.
>
> **Анна.** В чулане под лестницей двенадцать банок непочатых… Не забудьте, засахарится…
>
> **Бабычев.** Малиновое?
>
> **Анна.** Разное.
>
> **Бабычев.** Что же, уедешь от меня совсем?
>
> **Анна.** Да.
>
> **Бабычев.** К нему?
>
> **Анна.** Нет.
>
> **Бабычев.** Куда же одна уедешь?
>
> **Анна.** Не знаю. *(Помолчав.)* Все равно.
>
> **Бабычев.** Можно и домой поехать, дом есть, свой…
>
> **Анна.** Дом, ваш дом.
>
> **Бабычев.** Нас к ужину ждут сегодня… *(**Анна** мотает головой.)* Как же это, вдруг приду — сяду за стол — один… Посижу, пойду — никого нет. Куда мне одному такой большой дом… Везде вещи твои лежат… Позову — Анна, Анна… не откликается…
>
> **Анна.** Привыкнете…
>
> <…> **Бабычев** <…> И представилось мне, Аннушка, что мы с тобой какие-то неуютные, и любим друг друга, только забыли, что всегда надо быть вместе; что бы ни случилось. Вдвоем не пропадем.

Он даже имитирует «настоящего мужчину», угрожая ей побоями, в которые ни один из них не верит:

> **Бабычев.** Постой, постой, я ведь энергичный; я не тюфяк, ты меня плохо знаешь. Я даже поколотить могу; хочешь, я тебя поколочу немного.
>
> **Анна.** Ах, твои шутки…
>
> **Бабычев.** Какие шутки… Я действительно поколотить хочу… Я сердит ужасно… Сдерживаюсь только. А побои ты заслужила…

Анна. Господь с тобой…

Бабычев. А ты думала свое упущу… За свое кровное держаться не умею… Я, милая, старого закала… *(Вдруг ногами затопал.)* Вот я тебя…

Анна *(вскакивает).* Что с тобой… Не трогай меня… Это совсем ужасно; знаю я — ты с ума сойдешь, с ума сойдешь, если тронешь…

Бабычев *(наступая).* И побью, и побью…

Анна *(закрывалась, вдруг отняла руки).* Хорошо, ну хорошо… Не шути только. *(Срывает шарф.)* Вот сюда, в лицо, по лицу.

Бабычев *(обхватывая ее).* Аннушка, ты моя… бедная.

Анна. Нет, не допущу… Нельзя… Не скверни себя… Я поганая…

Бабычев. Видишь, я не нытик, я сердиться тоже умею… Не уходи… Не могу я один…

Анна. Нет. *(Отстраняет мужа.)*

Бабычев. Не покидай.

Анна *(освобождаясь).* Срам жить с такой.

(Толстой 1912а)

Этот поединок двух альтруизмов (Анна не хочет, чтоб Бабычев ее ударил, оттого, что он этого себе не простит) указывает на некоторую осведомленность Толстого в «продвинутой», современной супружеской психологии. Что-то в этом «детском» тембре супружеских сложностей, человечное и нежное отношение к партнеру даже после роковых поступков, не допускающих возврат к прежнему, напоминает его поведение в князевской истории.

Вл. И. Немирович-Данченко не одобрил этой дебютной пьесы Толстого, как он впоследствии не одобрял всей его драматической продукции. Толстой вспоминал:

> В августе 1912 года я привез в Москву пьесу под названием «День Ряполовского» — первый драматический опыт. Это была очень гадкая невероятно запутанная и скучная пьеса. Несмотря на это[,]она мне очень нравилась. Я отдал ее читать Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко в полной уверенности, что Художественному театру только этой пьесы и не хватает. Владимир Иванович вызвал меня в театр, обласкал и начал говорить, что пьеса моя интересная, но ставить ее нельзя, — трудно. Он также посоветовал ее нигде не печатать и если можно, никому не показывать

(Толстой ПСС-15: 326–327).

Толстой, конечно, понимал, что дело было не в «сложности» пьесы, а в нелиберальной трактовке революционных настроений 1905 года и религиозном настроении последних сцен, которые совершенно не подходили направлению театра.

В «Дне Ряполовского» немало литературных мотивов. Приехавший из Петербурга в деревню поэт Троицкий бегает с книжечкой, записывая за действующими лицами «подлинную русскую речь», цитирует Блока, рассказывает, что он богат, а для вдохновения нужна бедность, поэтому он снимает чердак, переодевается в лохмотья и творит. Когда на Ряполовского нисходит религиозное озарение, Троицкий прыгает от восторга, крича «соборный индивидуализм!» и т. д., — все это на фоне фонтанирующего балаганного юмора анекдотических мужиков.

«Петербургский буерак» Толстого: рассказ «Слякоть»

Гомосексуальная тема у Толстого? Казалось бы, ее нет и не может быть. Но проблемы вокруг сексуальной ориентации в прозе Толстого все же налицо, только по большей части принадлежат девушке, например в рассказах «Искры», «Миссис Бризли» (1916) и романе «Хождение по мукам» (1920–1921), где живописуется утрированно нежная взаимная привязанность сестер-героинь. Судя по записным книжкам Толстого, для младшей героини романа Даши уготована была страстная любовь к женщине-красноармейцу. Она должна была полностью отказаться от брака и посвятить себя режиссуре. Разумеется, в 1930-х годах, когда писался третий том романа, от этого плана остались только еле слышные, хотя и характерные отголоски в виде восторженной привязанности режиссера полкового театра Даши к самодеятельной актрисе-красноармейцу красавице Агриппине. Настоящим сюрпризом поэтому оказалась архивная находка — неизвестный петербургский рассказ Толстого «Слякоть» (Толстой: 1912), в котором иронически изображены гомосексуалисты.

В течение 1912 года, возможно, еще до переезда в Москву или сразу после, Толстой пишет рассказ о провинциальном аристократическом балбесе, явившемся в Петербург, чтобы нажать на родственные пружины и получить синекуру (персонаж этот напоминает героев раннего романа Толстого «Две жизни» и ряда других произведений, прототипом которых был его двоюродный брат Лев Николаевич Комаров). Кажется, это единственный его рассказ, посвященный гомосексуальной теме. Он никогда не публиковался. Сюжет таков: не слишком успешный художник Петр Иванович Лапин и его беременная жена Маруся живут на седьмом этаже тысячеоконного дома в Петербурге, ссорятся, не спят по ночам, страдают от одуряющей и путаной петербургской жизни, от вечной слякоти и все мечтают начать новую жизнь. К ним приезжает из провинции кузен Гриша Хопров, профессиональный приживал с пристрастием к душераздирающим ночным разговорам и писанию по ночам писем, адресованных хозяевам. Послания эти он передает им через прислугу, но подписывает их почему-то «Василий Рыжиков». (Лева Комаров писал поутру письма, подписываясь «Кочерыжкин», и отдавал их через прислугу — Материалы 1985: 282.) Кузен ведет себя бесцеремонно и полностью подчиняет Лапиных своей воле. Вместе с ним Лапин посещает влиятельную

тетушку Хомутову (портрет гр. Варвары Комаровой, тетки Толстого) и удивляется искусству, с каким хамоватый Гриша ее очаровывает. Он получает у нее рекомендательное письмо к влиятельному чиновнику Николаю Николаевичу. Тот зовет Гришу к себе в гости, однако дома оказывается только одна совершенно позаброшенная хозяином проститутка-содержанка, которая с горя пробует соблазнить гостя. В решающий момент вваливается Николай Николаевич, очевидно таким образом развлекающийся.

Грише устраивают место секретаря у некоего уже пожилого и сверхважного персонажа, названного просто «частное лицо». Во время визита к нему Гриша понимает, что речь идет об оказании гомосексуальных услуг. Он в шоке и пишет неизвестно кому душераздирающее письмо о том, что бедный, но честный Рыжиков не пойдет на такую низость. Николай Николаевич требует, чтобы Гриша отказался — но лишь потому, что теперешний секретарь «частного лица» слишком тесно повязан с ним, Николаем Николаевичем, можно только догадываться какими отношениями. В негодовании на петербургские нравы Гриша пишет страстное письмо о том, что Рыжиков лучше умрет, чем будет служить пороку. Но тут приходит весть о том, что он необычайно понравился частному лицу, — и вот он уже готов на все, что от него потребуется.

В рассказе выдержан сатирический тон. Выпукло даны портреты великосветских персонажей, со знанием дела описаны петербургские злачные места. Легкий флер безумия обволакивает поведение и самого Гриши, и его великосветского патрона Николая Николаевича, в котором уже предугадываются некоторые черточки одноименного друга-врага, великосветского покровителя и погубителя главного героя из эмигрантского рассказа «Рукопись, найденная под кроватью» (1922). Что касается персонажа, названного в рассказе «частным лицом», такая номинация не может не указывать на сверхвысокий социальный статус. Вероятно, что Толстой целился в кн. В. П. Мещерского, действительно, тогда уже старика (ум. в 1914), влиятельного русского консерватора, советчика при двух царях, известного своими многочисленными гомосексуальными связями.

Рассказ «Слякоть» в дело не пошел; неизвестно даже, пытался ли Толстой его пристроить. Он разделил судьбу другого его нравообличительного произведения, написанного летом того же 1912 года, — сатирической пьесы «Спасательный круг эстетизму», где высмеивались петербургские литераторы (Толстая 2003: 87 — 132). Что касается «Слякоти», то настоящим ее адресатом вряд ли были *чиновные* круги, достаточно далекие для Толстого и ему безразличные. Более вероятно, что Толстой тут мстительно

осмеивал *литературный* мир столицы с его влиятельными гомосексуальными кружками, от одного из которых, как мы только что видели, исходила явственная угроза его семейной жизни. Возможно, Толстому казалось также, что разочарование в нем «властей предержащих» — гомосексуальных авгуров литературного Петербурга, сменившее первоначальный успех, вызвано тем, что он не оправдал их специфических ожиданий. А. М. Ремизов в очерках «Встречи. Петербургский буерак» представил озорную картину, живописующую роль, которую якобы сыграли гомосексуальные ожидания на раннем этапе литературной карьеры П. Потемкина (Ремизов 1989: 349–352).

Именно здесь может быть ключ к мотивировке разрыва автора «Слякоти» с «чиновным» Петербургом — вспомним это слово, прозвучавшее в мемуарах Софьи так неубедительно. Вспомним и то, что чиновный, гомосексуальный и творческий Петербург могли и пересекаться — например, в лице влиятельнейшего, образованнейшего и любезнейшего чиновника по особым поручениям Министерства двора Валентина Федоровича Нувеля (1871–1949) (Богомолов 1995: 216–218), «Валечки», который диктовал современную музыкальную и художественную моду, вел отдел в «Аполлоне» — и переманивал у Кузмина молодых людей.

Эстетический балаган: литературный Петербург в неопубликованной пьесе Алексея Толстого [123]

Рукопись ранней неопубликованной пьесы Толстого «Спасательный круг эстетизму» (1912) была впервые описана Л. И. Зверевой (Зверева 1975), к сожалению, неполно, тенденциозно и с ошибками в чтении почерка.

В нашем распоряжении был черновой автограф пьесы (РО ИМЛИ. Ф. 43, оп. 1, ед. хр. 128, 142 л.). На первом листе пометка архивиста: [1912–1916]. Рукою Толстого написано: «пьеса в пяти действиях». Но в пьесе четыре действия, и сюжетные узлы к концу четвертого действия развязываются, так что пятое действие оказалось бы излишним. В рукописи недостает четырех страниц. Толстой, за исключением редких вопросительных и восклицательных знаков, заменял все остальные знаки многоточиями или вообще не ставил знаки, видимо, рассчитывая расставить их в машинописи.

По нашей гипотезе, это сочинение явилось еще одной попыткой мести Толстого литературному Петербургу, отношения с которым оказались непоправимо испорчены из-за гротескно разросшегося «обезьяньего дела» начала 1911 года, а также из-за вышеописанных неприятностей начала 1912 года. В начале февраля 1912 года Толстой пишет Волошину о своих драматургических планах, заявляя, что ни исторической пьесой, ни пьесой из дворянской жизни он сейчас не занимается, зато «пьеса из декадентской жизни рисуется довольно ясно». Изложив свой замысел (опускаем его как часто цитировавшийся: речь идет о декадентском поэте Леониде, разрывающемся между двумя женщинами, а фон составляют узнаваемые литературные фигуры), Толстой упоминает о «разработке остальных актов нашей драмы». Речь уже тогда идет о совместном проекте, задуманном, по всей вероятности, еще в прошлом году. Однако набросок сюжета, приведенный в этом письме, вовсе не напоминает «Спасательный круг».

В мае 1912 года Толстой приезжает в Коктебель. Тут он почти сразу получает (или ему пересылают из Петербурга) письмо от режиссера Ф. Ф. Комиссаржевского[124] (Переписка: 193–194). Письмо это утрачено, однако отчасти восстанавливается по ответному письму Толстого. Весьма вероятно, что оно содержало лестное для Толстого предложение; лестное потому, что к тому времени у него была всего лишь одна опубликованная пьеса:

короткая комедия «Нечаянная удача» (1911). Толстой ответил на него так:

> Конец марта — апрель 1912, Коктебель.
>
> Милый Федор Федорович, спасибо за письмо, но я так и подскочил, ишь куда его дергает, а мы с женой живем у синего моря и каждый день молим Бога, дали бы поскорей обедать, а к вечеру — ужин <…> Пишу пьесы!! Но не скажу, чтобы голова моя была начинена прекрасными идеями <…> Пишите мне непременно. О пьесах, что нашли. И о театре, как идет дело в Петербурге (Материалы 1985: 269).

Комиссаржевский искал новых авторов и обратился к Толстому с приглашением. Толстой изобразил приятное изумление и горделивую скромность, подтвердив, что пишет пьесы.

В. Т. Куприянов переиздал в 1974 году заметку из «Феодосийской газеты» за 29 мая 1912 года, подкрепляющую такую гипотезу: «Новая пьеса»: «Писатель граф Ал. Н. Толстой, проживающий в настоящее время в Коктебеле, пишет по специальному предложению режиссера, руководителя выдающегося драматического театра, первое свое драматическое произведение». Принято считать, что речь идет о драме «День Ряполовского» (Купченко 1983: 107–111). Нам кажется иначе. 18 мая Волошин написал К. В. Кандаурову: «В Коктебель на все лето приехали Толстые и на зиму переселяются в Москву. Я очень рад этому. Мы с ним пишем вместе это лето большую “комедию из современной жизни (литературной)”» (РГАЛИ. Ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41, л. 3).

И действительно, в архиве Волошина имеются наброски пьесы, персонажами которой являются «критик-оккультист», «редактор-купец», «поэт последней формации», «ищущая девица», «поэтесса» ((РГАЛИ. Ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41, л. 3).). Это основа списка dramatis personae нашего текста: поэт — блокоподобный Павлов, влюбленный в проститутку, поэтесса — Грацианова, критик-оккультист — Маслов, редактор-купец — Перчатников, а ищущая девица преобразилась в энтузиастку эстетизма Лопухову. Но, кроме концепции, находим ли мы в пьесе другие следы волошинского присутствия? Комедия посвящена литературным нравам, наводнена литературным материалом во всех возможных видах — в виде цитат, пародий, резюме, подражаний. Местами Толстой забывает о литературной полемике и обращается к откровенному фарсу. Вполне вероятно, что соавторы вместе развивали первый и третий акты, где сосредоточен литературный

материал, что именно Волошин намечал объекты для пародирования, а сражаться с неповоротливой драматургической машиной, придумывать завязки и т. д. пришлось одному Толстому: на это указывают его заметки на полях. Там же, где появлялись колоритные персонажи вроде проститутки Шароваровой, Толстой явно терял управление и чересчур увлекался.

Итак, 18 мая Волошин пишет о совместной работе на все лето. 29 мая Толстой рапортует газете о своей первой пьесе по заказу театра. Прошло 10 дней; исчерпался ли ими первый этап, когда пьеса писалась совместно, или же Толстой успел к концу мая закончить пьесу, разочаровать Волошина, разочароваться сам и перейти к одному из параллельных замыслов — будущим пьесам «Насильники» и «День Ряполовского», — мы не знаем.

«Спасательный круг эстетизму» — это комедия, однако, когда дело доходит до выстрела в финале, становится ясно, что для комедии получается тяжеловато. Видимо, автору не совсем был ясен жанр пьесы. Толстой ли вызвал неудовольствие Волошина, сам ли он остался недоволен пьесой, произошло ли и то и другое — как бы то ни было, проект был похоронен.

Этот текст никогда не всплывал, и не только из-за его взможной неполной принадлежности Толстому. Осенью 1912 года Толстой переехал в Москву, а мстительную свою пьесу о литературном Петербурге положил в стол. Но вскоре, весной 1913 года, история с самоубийством Всеволода Князева, касающаяся того же круга, который описывал Толстой, зловеще совпала с сюжетом его легкомысленной пьесы — теперь изображать петербургскую литературную элиту в шутливом стиле стало невозможно. Толстой начинает писать апокалиптическую пьесу «Геката», в которой впечатления от коктебельских разговоров у Волошина преобразились в предчувствия конца мира, а все те же петербургские персонажи объединены сюжетом об убийстве роковой женщины. Пьеса получается явно неудачная. Тогда Толстой использует сюжет об убийстве роковой соблазнительницы, вернув действие в литературный Петербург 1909–1910 годов. Это роман «Егор Абозов», оставшийся неоконченным. Впервые он был опубликован в 1953 году в 15-м томе Полного собрания сочинений. Кое-какие мотивы оттуда вошли в описание Петербурга 1913 года в романе «Хождение по мукам».

Между пьесой 1912 года и набросками к «Абозову» много перекличек. В пьесе все проще, резче и веселее. В центре пьесы молодая пара — измученный женой-поэтессой, честолюбивой, холодной и бессердечной «роковой женщиной», юноша Ситников,

провербиальный ревнивец, мечущийся по Петербургу в поисках своей вечно убегающей с другими жены. По пьесе рассеяны аллюзии на тексты, центральные для петербургской литературной жизни (по версии жены Ситникова, муж бьет ее хлыстом), а также на реальные обстоятельства жизни аполлоновского кружка (Ситников бегает по сцене в охотничьих сапогах, размахивает пистолетами, раздает вызовы на дуэль). По всей очевидности, этот персонаж снабжен портретными черточками, ориентированными на друга Толстого, поэта Николая Гумилева. В конце концов отчаявшийся Ситников пускает себе пулю в лоб. О попытке самоубийства Гумилева осенью 1907 года знали немногие, но Толстой был в их числе. Гумилев сам рассказал ему об этом, когда они сдружились, — это было в Париже весной 1908 года.

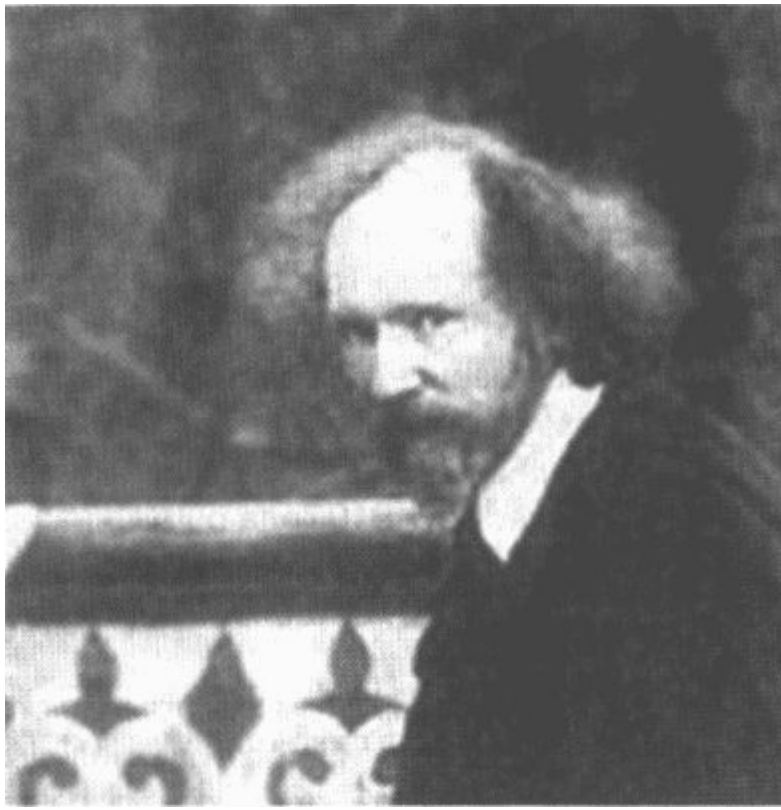
Чтобы замаскировать и размыть портретное сходство, Ситников сделан художником, неохотным последователем кубизма, вынужденным во имя своей бесчеловечной догмы подавлять простые человеческие чувства как немодные. Психологический рисунок Ситникова являет наивного и чувствительного юношу, который изо всех сил стремится быть взрослым, агрессивным, жестоким и поэтому переигрывает (излишне напоминать, что имя Ситников принадлежит в романе «Отцы и дети» слабому и тоже переигрывающему имитатору новых позиций и взглядов). Он слишком ригидный, чересчур негнущийся — качества, мемуаристами приписываемые Гумилеву. Жена Ситникова поэтесса Елена Грацианова старательно создает себе репутацию «фантастической женщины» и femme fatale (см. гл. 9).

Итак, за несложными конструктами Толстого встают заведомо узнаваемые его товарищи по молодой редакции «Аполлона» и по «Цеху». Невольным свидетелем их любовных перипетий Толстой стал в 1908 году, когда Гумилев рассказал ему о своем отчаянии и попытке самоубийства; через год, в 1909 году, Толстой был секундантом Волошина, противника Гумилева по знаменитой дуэли; весной 1910 года он был на их с Ахматовой свадьбе (а осенью провожал Гумилева в Африку); в 1911 году жил в Париже, куда Ахматова приехала одна, оставив новорожденного сына на попечении матери Гумилева.

С Гумилевым, Городецким, Потемкиным, Пястом Толстой участвовал в организации «Академии стиха», в которой группа молодых поэтов училась у Вячеслава Иванова. Но между молодежью и мэтром нарастало напряжение, перешедшее в конце концов в бунт против учителя. В пьесе Толстого передано раздражение и недовольство тиранической властью теоретика

Маслова. Подробно моделированы сложные перипетии его отношений с издателем журнала, вокруг которого развертывается действие. Несомненно, за этим стоит конфликт между Ивановым и редакцией журнала «Аполлон», откуда поэт после первых публикаций был вытеснен. Особенно конфликтные отношения складывались с Ивановым у Гумилева. Ахматова, судя по записям Лукницкого, вспоминала о «явной и уже не скрываемой враждебности» Иванова, о его попытках посеять рознь между ними, связывала эту враждебность с тем, что Иванов был отстранен от «Аполлона». Главной претензией Гумилева к Иванову было желание того всех подчинить себе, его покровительство второстепенным фигурам (см. Лукницкий 1991-1: 22–23; ср.: Ахматова 1996: 616–617).

«Цех поэтов» оформился в конце октября 1911 года Ахматова говорила о кружке молодых в «Аполлоне» — Кузмин, Зноско, Гумилев, Потемкин, Толстой: «Цех собой знаменовал распадение этой группы (Кузмина, Зноско и т. д.). Они постепенно стали реже видеться, Зноско перестал быть секретарем “Аполлона”, Потемкин в “Сатирикон” ушел, Толстой в 1912 году, кажется, переехал в Москву жить совсем… И тут уже совсем другая ориентация… Эта компания была как бы вокруг Вячеслава Иванова, а новая — была враждебной “башне”…» (Там же: 128–129).



Вяч. Иванов. Около 1907 г.

Итак, «Спасательный круг эстетизму» описывает реальное противостояние конца 1911 года — противостояние «Цеха» и «Академии стиха», молодой редакции «Аполлона» — и Иванова, который более чем прозрачно выведен в облике мрачного Маслова, наводящего страх гонителя эстетства и декадентства, призывающего к религиозному аскетизму и бряцающего архаизированными формулами. Высочайшие требования, предъявленные Ивановым новому искусству, означали необходимость духовного поиска и самодисциплины. В смеховом ключе, выбранном Толстым, они преобразились в «аскетизм». Маслов дан в период упадка, но воскрешен жрицей любви, отчаянной и вместе сострадательной Верой Шароваровой. Аскетическая мания Маслова, которая, по усвоенным Толстым розановским правилам, вытекает из упадка мужских сил, сменяется балаганной сценой внезапной его страсти к спасительной жрице любви. Пародируются эллинистический культурный код и солнечный миф Иванова: Веру-Варвару он этимологизирует как архаическую бородатую Венеру. Новая любовь кладет конец его деспотической власти над петербургской

литературой.

Предводительница и экстремистка

Главной энтузиасткой эстетизма изображена Ираида Гавриловна Лопухова, жена одного из героев — писателя Лопухова, толстяка, грубияна и сквернослова. Это пара кажется вполне автобиографической, тем более что Ираида снабжена легкой еврейской аурой — она говорит: «Да, я Ираида — по древнееврейски это имя звучит Иродиада» (Толстая 2003: 461–462). На рукописи Толстого есть не вошедшая в текст пометка: «Лопухова является в восточном костюме, она чувствует на своих плечах тяжесть всей России», — речь идет о том, чтоб не ударить в грязь лицом и поддержать на должном уровне репутацию российских эстетов. Восточный же костюм типичен для Софьи еще с маскарадов 1908 (гл. 1). Реплики Лопуховой, истово уверовавшей в эстетическую веру, поданы с иронией:

> **Лопухова:** Я не могу, мы вместе пойдем бороться! (Фанатично.) Лучше погибнем, но не предадим себя. Господа! Я объявляю борьбу! <…> Я, слабая женщина, поведу вас на борьбу, может быть, на гибель, но по нашим телам пройдут другие, они победят! (Толстая 2003: 106).

Серьезность, с которой толстовская Ираида Лопухова использует революционные клише, предсказывает или предваряет будущие радикальные увлечения Софьи. А с другой стороны, если вспомнить первое замужество Софьи, брак с анархистом Розенфельдом, как раз по горячим следам революционных событий 1905 года, то встает вопрос: не была ли склонность к некоторому духовному экстремизму постоянной чертой Софьиного характера?

Лирическим фоном пьесы взята блоковская волшебно-губительная атмосфера второго тома — блоковскими аллюзиями пронизан весь текст пьесы. Продолжается зависимость Толстого от Блока и борьба с его всеподчиняющим влиянием, которая в творчестве Толстого окрасила целое десятилетие.

Добавлен закатный колорит: подробно обсуждаются «могильные сцены» смертолюбивого драматурга Василия Васильевича Темного. Несомненно, тут имеется в виду творчество Федора Сологуба, главного гонителя Толстого и главного истца в долго не затихавшем «судном деле». Но в пьесе нет на это «дело» ни единого намека. Правда, некрофильскому драматургу во вкусе Сологуба приписана «бездарная голова», и он понижен в статусе:

назван «посредником между нами (т. е. молодой элитой. — *Е.Т.*) и толпой».

В пьесе есть и слой аллюзий, связанных с сексуальной амбивалентностью: культурная роль этой сферы высвечена в исследованиях последнего десятилетия. Сюда относится взаимная сексуальная заинтересованность Грацианової и Шароварової, сюжетно поддержанная фарсовой парой Кости и Жоржика из 4-го действия (один из них социально совершенно неприемлем); гомосексуальные обертоны этого мирящегося и ссорящегося дуэта, рассматривание ими неприличных картинок и т. п. — для «внутреннего читателя» могли содержать отсылку к весьма пестрому любовному быту Кузмина и его окружения.

Не забыт и модный кубизм, который в пьесе называется кульбинизм, по имени энтузиаста нового искусства — врача Николая Ивановича Кульбина.

Культурный паноптикум столицы разоблачался по старинному рецепту, с позиции здравого смысла. Его носители — простонародье в лице замордованной декадентской любовью проститутки Варьки, она же Вера — Шароварова. Шароварова вынуждена имитировать тягу к саморазрушению, иначе ее бросят. Среди эстетов у нее есть союзник в лице грубияна Лопухова, который восхищен широтой ее души, самовредительным ее размахом и сокрушительным сквернословием. Простодушные, однако, в пьесе проигрывают. Интеллигенты, по выражению Шароварової, оказываются «ядовитей». Гибнет наивный Ситников, а первый приз — воскресший Оскар Уайльд, он же беглый террорист Х, — достается бессовестной, цепкой и упорной Елене Грацианової.

Итак, пьеса Толстого, написанная по свежим следам конфликта «Цеха» с «Академией», отъезда Иванова с падчерицей, нападок Чуковского на Толстого, начала отчуждения Ахматовой от мужа, была отложена им — как оказалось, насовсем. Ее недостатки — погруженность в быт, портретность (даже памфлетность), насыщенность моментальной злобой дня, пародийность — для сегодняшнего читателя равняются достоинствам. К ранним драматическим опытам А. Н. Толстого, описывавшим литературную среду, применимо суждение С. В. Стахорского о «Балаганчике» Блока: это не полемика с символизмом и не критика, а самокритика символистов. Самопародия была излюбленным и изначальным жанром символистской пьесы (Стахорский: 48).

Не мешает и слишком элементарно построенное квипрокво в качестве сюжетной пружины: провиденциально угадано тождество героя новой эстетики с террористом. Лучше всего в

пьесе пародийные и фарсовые сцены. Это первая полноформатная пьеса Толстого. В 1912–1915 годах он будет упорно, хотя поначалу и не слишком удачно, писать для театра.

В текст пьесы влились некоторые детали, упоминаемые в дневнике Толстого 1911–1914 годов. Тертый журналист Рысс в пьесе скажет Шароваровой то же, что известный фарсовый актер Сарматов говорил Толстому: «Сарматов говорит мне: “И простите за совет: юродствовать нужно, хватить по башкам; костюм себе завести этакий. Без рекламы нельзя-с. Я 15 лет на сцене, а меня 10 лет воши ели”» (Материалы 1985: 289). Ср. в пьесе: «Юродствуй, Варька, без юродства затрут тебя [,] как вшу». Даже неприличный дуэт Кости и Жоржика обнаруживается в том же дневнике: «О пьянственном инженере и его двух друзьях, Косте и Жоржике. <…> Инженер устроил этой дружбой протест дачникам» (Там же: 298).

Кузмин — персонаж Толстого

В романе «Егор Абозов» под именем Горина-Савельева, поэта и композитора, выведен Кузмин. Сходство этого персонажа с Кузминым бросилось в глаза еще внутреннему рецензенту «Книгоиздательства писателей» Махалову, давшему опасливый совет издателям во избежание обид роман не печатать:

> На стр. 6 «поэт Горин-Савельев, матовый как метис» и все время поющий приятным голоском под свой аккомпанемент на старинных клавикордах свои же романсы на сентимент<альные> темы, — это Кузмин. То, что он изображен «кудрявым» (стр. 6), очень зло, ибо Кузмин безволос (Казакова 2002: 157).

Действительно, Горин-Савельев охарактеризован с помощью «кузминской» лексики «милый», «вздор». Спутник его, новеллист Коржевский, повидимому, соотносится с племянником Кузмина прозаиком С. Ауслендером; в ранних версиях «Абозова» их описание более недвусмысленно:

> Далее, у стены, стояли два нежных друга, еще молодых, но уже прославленных в кружках — поэт Горин-Савельев и новеллист Коржевский. Они были одеты в табачного цвета пиджачки, с гвоздиками в петлицах. Щеки у Горина-Савельева и уши были подкрашены, бородка и височки блестели от брилиантина: Коржевский же был худ и бледен; они, улыбаясь и шушукаясь, болтали всякий вздор (Казакова: 160).

В каноническом тексте от этого осталось лишь:

> Поэт Горин-Савельев и новеллист Коржевский пришли вместе и еще с порога начали болтать всякий вздор. Поэт схватил Белокопытова под руку и зашептал на ухо милую сплетню, прерывая рассказ пронзительным и неживым смехом, при этом откидывал голову и поправлял височки (Толстой ПСС-15: 27 сл.).

Аффектированно-раскованные жесты персонажа должны свидетельствовать о свободе самоощущения, однако на самом деле они указывают на неуверенность, а «пронзительный и неживой» смех сигнализирует о наличии глубоких

психологических проблем. Другой штрих того же рода: Горин-Савельев весело хохочет, «тогда как глаза его оставались безучастными и даже тоскливыми». Описывается и его обидчивость — когда кто-то, подвыпив, бросает в него апельсином, Горин-Савельев вскакивает со словами: «Я не позволю. Я не могу. Я обижен». Иначе говоря, Толстой педалирует слабость, зависимость, эмоциональную нестабильность своего персонажа.

Подобный рисунок поведения, с легкими черточками гомосексуальности, есть и в пьесе «Спасательный круг эстетизму»: там второстепенный персонаж выясняет любовные отношения с не слишком пристойным приятелем, рассматривает в мужской компании «картинки», бурно ссорится и мирится. О бросании апельсинными корками см. в дневнике Кузмина 31 марта 1907 года: «Леман пришел, когда мы были втроем в темной комнате. Пришел Бакст, Нувель, Потемкин, опять читали “Евдокию”, Нувель просил посвятить ее ему; потом возились, бросались апельсинами, пели, галдели…» (Кузмин 2000: 340). Ср. в одном из писем Кузмину В. Нувеля, датированном 8 мая 1907 года: «<…> Всем друзьям сердечный привет. Скучаю без вас. Скоро ли снова будем бросаться апельсинными корками» (Богомолов 1995: 251).

Но главное в Горине-Савельеве то, что он исполняет песенки собственного сочинения, как это делал Кузмин:

> В это время ударили по старинным клавишам клавикордов, и дребезжащий, но очень музыкальный голосок Горина-Савельева запел:
>
> Дева хочет незабудок,
> Бедный юноша молчит.
> Ах, зимою незабудки
> Расцвели бы на снегу!
>
> *(Толстой ПСС-15: 59)*

Календарно-ботаническая тематика, нарочитый архаизм, отсутствие рифмы — все это явно нацелено на кузминский «шлягер» — «Дитя, не тянися весною за розой».

В другом фрагменте суммируется, довольно поверхностно, общее впечатление от поэзии и музыки раннего Кузмина, не осложненное смыслами более высоких порядков, о которых Толстой несомненно знал, но которые не вмещались в его задание:

> Горин-Савельев у рояля пел свои песенки. Нам не нужно ни философии, ни алгебры, говорилось в них, одна отрада в этой жизни — любовь; она приходит негаданно, как милый гость в полночь, и не оглянешься — ее уже нет вновь, и ты опять одинок, мешаешь в камине уголья. Так будь же прост сердцем, полюби милую чепуху любовных забав. Все хорошо, что удержит любовь еще на часок (Там же: 60).

В романе «Хождение по мукам» в главе 32 есть эпизод в кабачке «Красные бубенцы», относящийся к 1916 году: подразумевается «Привал комедиантов», существовавший в Петрограде в 1915–1917 годах. Толстой посещал подвал в конце 1916 и начале 1917 года, проездом из Москвы на театр военных действий и обратно. В первоначальном варианте журнала «Современные записки» это место звучало так:

> На эстраде сидел маленький человек в военной рубашке, морщинистый и нарумяненный, и рукой перебирал клавиши рояля <…> В углу три молодых поэта кричали через весь подвал: «Костя, спой неприличное!» <…> Накрашенный старичок у рояля, не оборачиваясь, пробовал что-то запеть дребезжащим голосом, но его не было слышно (Толстой 1921: 28).

Имя «Костя» и тема «неприличия» отсылают к персонажу с сомнительными знакомствами из пьесы 1912 года. Тут уже налицо уценка и кузминского облика, и его двусмысленной ауры, и его искусства, которое в новой, жесткой военной действительности кажется жеманным и неуместным. В первой книжной версии (Берлин, 1922) уценка эта идет еще глубже. Толстой снял с персонажа «военную рубашку» (гимнастерку), то есть убрал патриотическую деталь, и еще состарил: «На эстраде сидел маленький лысый человек с дряблыми и нарумяненными щеками и перебирал клавиши рояля» (Толстой 2001: 247) — всего за год персонаж успел еще и облысеть. О «неприличном» тоже не упоминается — работая в сменовеховской газете, Толстой уже проводил самоцензуру, пока легкую.

По возвращении в Россию Толстой, вновь поселившийся в Петрограде, встречался с Кузминым: известен его спор с ним о программе кузминского альманаха «Абраксас», против которой он возражал. О разговоре Кузмина с Толстым в 1923 году в Царском Селе, в гостях у В. И. Кривича, вспоминал редактор московского машинописного журнала «Гермес» Б. В. Горнунг: он был свидетелем того, как Толстой ругал позиции и «Абраксаса», и

«Гермеса» (Горнунг 1990: 175).

Видимо, тогда и обозначилось новое отчуждение. Ахматова после «Anno Domini» (1921), а Кузмин после «Нездешних вечеров» и «Парабол» (1922–1923) были окружены ореолом героического достоинства и литературной славы. Вряд ли они приняли политический зигзаг Толстого (Ахматова была снисходительнее других). Так что позволительно предположить некоторую обоюдную настороженность, которая могла только возрастать по мере того, как расходились их жизненные позиции, особенно после 1925 года, когда Толстой переписал «Хождение по мукам», сделав роман идеологически приемлемым.

Что касается интересующего нас пассажа о богемном кабачке, Толстой убрал большую часть антидекадентских инвектив. В версиях 1921–1922 годов в кабачке этом начиналось разрушение России (Толстой 1921: 29). На преувеличенной вере в подрывную роль эстетической элиты строилась первоначальная концепция романа. Из эмигрантского далека вина поэтов и художников в падении России казалась Толстому страшнее, чем была на самом деле. В 1919 году к этой оценке добавлялись и его собственные обиды на литературный Петербург, и возмущение пробольшевистской позицией Маяковского и Блока, и общий откат к эстетическому консерватизму, характерный для эмиграции.

Однако в Советской России 1925 года разрушение старого строя, наоборот, выглядело уже революционной заслугой. Поэтому Толстой в корне переделал это место. Вместе с «военной рубашкой» он убрал все признаки того, что персонажи кабачка 1916 года живут заботами современности. У него получилось описание поведения не 1916, а 1925 года: сборище жалких “бывших”, прячущихся от злобы дня — не от войны, конечно, а от революции: «Это все последние могикане… Остатки “оргиазма” и эстетических салонов. А! Плесень-то какая. А! Они здесь закупорились — и делают вид, что никакой войны нет, все по-старому» (Толстой 1925: 131).

А в 1947 году, в канонической версии «Хождения по мукам» (Толстой ПСС-7), уже не осталось и слова «оргиазма» — как, впрочем, и тех, кто его еще помнил. В этой последней версии есть только одна фраза о нарумяненном (уже не накрашенном) лысом старичке у рояля, перебирающем клавиши.

Впрочем, в том же 1925 году Толстой, хотя и не принимал «эмоционализма» Кузмина, все же выступил на двадцатилетнем юбилее его литературной деятельности; кроме него, выступали критик П. Н. Медведев, поэт Вс. Рождественский и библиофилы. 26 октября 1925 года Кузмин записал в дневнике: «Все участники

были. Засадили меня за стол. Читали. Скучно и безразлично мне как-то было… Толстой вспоминал, как старая баба. Но был ласков и утешителен» (Кузмин 1929). Последняя прижизненная поэтическая книга Кузмина «Форель разбивает лед» (1929) высоко ценилась: «Книжка нравится самым неожиданным людям», — записал Кузмин 1 апреля 1929 года. И 12 октября 1931 года: «Толстой ищет моей Форели» (Там же) Кузмин изредка бывал у Толстого в гостях на Ждановской набережной. В Царском у него он был раз или два.

Кушетка Сони Дымшиц

Как мы помним, сама Софья Исааковна в своих воспоминаниях писала о дружбе Толстых с Кузминым — скорее всего тут описан 1909 или 1910 год. Процитируем это место вторично:

> Еще я помню, как мы проводили петербургские белые ночи. Мы были в то время особенно дружны с художником Судейкиным и его женой артисткой Ольгой Афанасьевной, с Мейерхольдом и поэтом Кузминым. В их обществе, а иногда и с другими художниками мы все ночи проводили на Островах, на поплавках <…> Насладившись красотой, мы уезжали к Судейкину. Он жил на Васильевском острове в мастерской с большим итальянским окном. Здесь начинались мистерии творчества — все были творчески задумчивы и немногословны. Кузмин садился за рояль[,] и начиналась музыкальная импровизация. Так была сочинена его песенка «Дитя, не тянися весною за розой», в то время всеми распеваемая (Дымшиц-Толстая 1962: 15–16).

Уже в 1911 году компания распадается. Кузмин чувствует ненадежность своих связей с окружающими:

> Кто друзья? «Аполлон», наша прошлогодняя компания, «современники» (т. е. участники «Вечеров современной музыки». — *Е.Т.*), «Интермедия», Императорские театры? Нет, нет и нет. <…> Сережа, Женя, Валечка (В. Ф. Нувель), Толстые, Судейкины — всех, всех растерял (Кузмин 2005: 251).

После 1912 года нет никаких проявлений ни критического, ни личного интереса Кузмина к Толстому. Но, странным образом, один из самых привлекательных и загадочных героев Кузмина, созданный в это время, носит фамилию Толстой: это прекрасный и аскетический офицер, очевидный масон Андрей Иванович Толстой, в которого влюблены многие и женские, и мужские персонажи повести 1912 года «Мечтатели», — высокодуховный персонаж, потенциальный «вожатый», к которому обращены все души. Ничего общего с Алексеем Толстым у него, понятно, нет — скорее в таком использовании фамилии незадачливого приятеля

именно в 1912 году слышится не то упрек ему, не то указание на более желательный вариант развития личности.

Жена Толстого оказалась более подходящей на роль персонажа кузминской прозы. В «Плавающих-путешествующих» образ Ираиды Львовны Вербиной наводит на некоторые размышления как раз в плане возможных пересечений этого персонажа с литературными отражениями самой Софьи Исааковны. Во-первых, любопытно, что в пьесе 1912 годах. «Спасательный круг эстетизму» Толстой изобразил свою жену под именем энтузиастки новомодного эстетизма Ираиды Гавриловны (она же Иродиада — в соответствии с именем героини культовой, запрещенной постановки Евреинова по «Саломее» Уайльда в театре Комиссаржевской (1908)). Ее кузминская тезка Ираида Львовна Вербина — также петербургская «львица», она тоже одержима дендистской неизменной страстью к художественному переустройству жизни, а поэтому походит и на эстетическую Ираиду Толстого, и на реальную Софью, по крайней мере в некоторых ракурсах, например под углом эстетизации собственного облика и быта. Затеи Софьи такого рода (как это явствует из мемуарного эссе Чуковского) полностью поддерживал сам Толстой — это уже после разрыва он назовет героиню, похожую на бывшую жену, «всегда ухищренною» (Казакова 2002: 151). Летом 1910 года он привез из заволжского дедовского (по материнской линии) имения старинную несокрушимую мебель красного дерева — и вскоре изобразил эту поездку в остросатирическом рассказе «За стилем». Важность темы «обстановки» иронически подчеркивается и в кузминском тексте:

> …необычайное расположение комнат, изобилие коридоров, людских и шкапных, внутренние лестницы и антресоли, — сохраняло подлинный характер 30-х годов, что необычайно радовало хозяйку, уставившую свои апартаменты старинною же мебелью, отчасти перевезенной из Смоленской усадьбы, отчасти найденной в Александровском рынке (Кузмин 1985: 16).

Нам кажется, что Кузмин и в этом случае целился не в одну, а в двух всем знакомых и узнаваемых женщин — как он в тех же «Плавающих-путешествующих» ориентировал образ «роковой» Зои Лилиенфельд сразу на два опознаваемых прототипа: Анну Ахматову и Иду Рубинштейн. «Александровский рынок» указывает на еще один возможный прототип Вербиной: на жену Сологуба — переводчицу и критика Анастасию Николаевну Чеботаревскую, о которой злые языки говорили, что она безвкусно обставила новую квартиру рыночной мебелью. Все же

внешность Вербиной нацелена прежде всего на Софью Толстую. Здесь только одно отступление от ее точного портрета, а именно полнота — она вроде бы не вяжется с обликом высокой и худой Софьи, который представлен на более ранних коктебельских фотографиях. «Полноватость» Ираиды может связывать этот образ опять с Чеботаревской и способствовать ироническому его снижению, см. вышеприведенную цитату из кузминского дневника о том, что Чеботаревская потолстела — но и в целом приземистая, широколицая Чеботаревская никак не похожа на кузминскую Вербину.

> Госпожа Вербина не только в обстановке, но и костюмах старалась сохранить характер старинности, который очень шел к ее высокой, полной фигуре, напоминавшей брюлловские портреты: покатые плечи, высокий лоб с прямым пробором, большие, темные, без особенного выражения глаза, удлиненный овал и маленький рот бантиком, — заставляли желать на этой голове желтый, турецкий тюрбан, а самое Ираиду Львовну видеть или в маскарадном костюме, сопровождаемую арапчатами, или в цилиндре и амазонке, готовую сесть на серого в яблоках жеребца, привязанного у балкона с широкой лестницей в сад. Она без сомнения знала это сходство и часто принимала позы, сидя на диване, заваленном вышитыми подушками, опустив свободно узкую кисть руки с длинными пальцами и выставив кончик лакированной туфли. Для полноты впечатления она часто носила декольте, прикрывая его нежными, пестрыми тканями, а в руках держала круглое опахало с маленьким зеркальцем посредине, в котором так соблазнительно отражалась ее торжественная, пышная, не без примеси гаремности красота. В этот день впечатлению брюлловского портрета мешало то, что рядом с Ираидой Львовной на кушетке помещалась ее belle-soeur… (Кузмин 1985: 17).

Итак, в портрете Вербиной педалируется сходство с брюлловскими красавицами (вспомним, что брюлловская тема профильна для стихотворения Князева, запечатлевшего неудачную попытку романа с Софьей). Покатые плечи, прямой пробор, большие темные глаза, удлиненный овал и маленький рот — действительные черты Софьи. Невыразительность глаз, рот бантиком и «гаремность» добавлены в ведомых автору целях. Упоминание парадных портретов аристократок конца XVIII —

начала XIX века имплицирует снобизм героини. Тонкий, хотя и прикладной вкус также указывает скорее в сторону Софьи, а не Чеботаревской.

В этот текст встроена и интертекстуальная автоотсылка: Ираида расположилась на диване, он же кушетка, и ее брюлловский тип «заставляет желать» увидеть на ее голове желтый, турецкий тюрбан. Это подключает к портрету рассказ «Кушетка тети Сони» (1907), который строится на аллюзионной игре с темами биографии Льва Толстого: диван, имена Соня и Лев. В рассказе 1907 года повествование ведется от имени кушетки, а героиня надевает желтую чалму. Множество дословных совпадений подкрепляют отсылку. Кушетка тети Сони обита турецкой вышивкой и прикрыта нежной пестрой тканью — шалью с розами: все термины из описания Вербиной. «Опахало» и «гаремность» амплифицируют «турецкую» тему. Таким образом, процитированное место в тексте 1915 года вдвойне каламбурно подсвечено: и «толстовским» (хоть и «не того Толстого») подтекстом «Кушетки тети Сони», и именем Соня. Свой собственный старый текст Кузмин искусно применил в совершенно новом смысле, изначально вовсе в него не вложенном; при такой новой оптике даже еврейская аллюзия из рассказа 1907 года подкрепляет указание на Софью Дымшиц: в «Кушетке тети Сони» эта еврейская аллюзия была нужна, чтобы выстроить ряд отрицаемых ценностей: героиня играет Эсфирь; ветхозаветность уравнивается с верностью извечным гендерным ролям и прокреацией, закрепленной в яснополянском жизненном стиле: кушетка (реально — наследственный клеенчатый диван-честерфилд) есть место родов. Но одновременно ветхозаветность в более широком значении проецируется также и на склонность к прокреации, недавно выказанную Толстым-младшим и еврейкой Соней; о тонких подменах ориентальных и ветхозаветных парадигм в рассказе Кузмина ср.: Панова 2011: 114–116.

Но в дальнейшем течении повести психологический рисунок Вербиной, отдаляясь от Дымшиц, все более сближается с тем, что мы знаем об Анастасии Чеботаревской: Кузмин хвалит глубокую порядочность героини, но невысоко ценит ее общественный темперамент и поведенческий активизм — страсть вмешиваться в чужую жизнь. В итоге Вербина признается эмоционально плоской, неспособной на глубокое чувство. Надо учесть, что общественные качества Софьи не имели случая проявиться до революции и пока оставались ее петербургскому кругу неизвестными, тогда как Чеботаревская по складу характера представляла собой общественную деятельницу. Она активно участвовала в организации Школы общественных наук в Париже и была личным

секретарем М. М. Ковалевского, ее возглавлявшего.

В разных текстах Толстого — «Искрах», «Егоре Абозове» и начальных эпизодах «Хождения по мукам» — попадаются тематические совпадения с «Плавающими-путешествующими», в особенности там, где у Кузмина описывается артистический кабачок «Сова», поскольку натурой обоим послужила «Бродячая собака» и ее завсегдатаи. Ср., например, «ритмического гимнаста», швейцарца Поля Тевна, выступавшего в «Собаке»: в «Плавающих-путешествующих» он изображен в образе мальчика-танцора Жана Жубера, а у Толстого — танцора Родригоса из вышеприведенного отрывка.

Кузминское влияние на Толстого: проза

Толстой дебютировал стилизациями под русский XVIII и XIX век, но равнялся не на неуловимую, «воздушную» кузминскую стилизацию, а на стилизаторов более очевидных, как А. Белый, Д. Мережковский, из молодых — С. Ауслендер. В статье «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» Кузмин различал три вида стилизации: «особое, специальное соответствие языка с данной формой произведения в ее историческом и эстетическом значении», находимое у Пушкина и Лескова; собственно стилизацию — «перенесение своего замысла в известную эпоху и облечение его в точную литературную форму данного времени», образцом ее он считал роман Брюсова «Огненный ангел»; и поверхностную, преувеличивающую стилизацию, представленную Ремизовым и Ауслендером: «только люди, никогда не имевшие в руках старинных новелл или подлинных апокрифов, могут считать эти книги полной стилизациею» (Кузмин 2000: 9). Конечно, наш автор попадает в эту, третью категорию.

Толстой, как кажется, перенял у Кузмина броскую конструкцию, очаровательно архаичную и одновременно разговорную, когда после первого эпитета, прилагательного, перед определяемым словом идет второй эпитет: существительное в косвенном падеже или вводная фраза, типа «синий мехом внутрь тулупчик». Сам Кузмин, скорее всего, воспринял ее через «Войну и мир», где она служит именно для легкой архаизирующей подкраски.

Уже упоминались тематические переклички с Кузминым в подходах к петербургской теме. Сюда же можно отнести «цитатное» использование кузминского излюбленного еще со времен «Крыльев» (1906) словца: «эпоха», ср. первую страницу «Крыльев»: «На частых и однообразных станциях в вагон набирались новые местные пассажиры с портфелями, и было видно, что вагон, дорога, — для них не *эпоха,* ни даже эпизод жизни, а обычная часть дневной программы < … > все говорило о более продолжительном пути, о менее привычном, более делающем *эпоху* путешествии». (Курсив мой. — *Е.Т.*) На это словоупотребление опирается автобиографический персонаж наброска к «Егору Абозову»:

> Нацеливаясь на лирика, чтобы поговорить о высоком, но еще не решаясь, у другого окна усиленно затягивался папиросой толстый юноша — Иван Поливанский, начинающий писатель, с детским бритым

лицом и прической, как у выездного кучера. Градовский посмотрел на него наконец, точно спросонок, бритый юноша подошел, покраснел и проговорил:

— Дело в том, ваши стихи — *эпоха* в моей жизни, как вы их писали?

Градовский с еще большим удивлением открыл рот и проговорил: «Не знаю» (Казакова: 180, курсив мой. — *Е.Т.*).

Но и название романа «Хождение по мукам» вторит кузминскому поэтическому переложению «Хождения Богородицы по мукам», написанному еще в 1901 году (ссылки на работы о посредующей роли Ремизова см.: Толстая 2006: 79). Даже Даша из того же романа, обретающая здоровые инстинкты в борьбе с мистическим вампиром Бессоновым, напоминает героиню кузминской «Покойницы в доме», обнаруживающую в сходной ситуации запасы жизнелюбия. В военных рассказах у обоих шпионы сигнализируют немцам с помощью мельницы («Анна Зисерман» Толстого и «Правая лампочка» Кузмина).

Именно у Кузмина Толстой учится искусно прятать внутрь фантастику[125]. Налицо и сходная стилистическая тенденция — прежде всего это облегчение стиля, болтовня, стремительность. В «Егоре Абозове», рассказах «Искры», «Миссис Бризли», пьесе «Ракета» и петербургских эпизодах «Хождения по мукам» появляется просторечно-интеллигентский, субъективный говорок, запечатлевший быстрые, интимные интонации кузминских рассказов второй половины девятисотых.

Все же Толстой обязан Кузмину не только чисто стилевыми чертами: толстовская «идеология любви» 1910-х годов во многом развилась из кузминской ценностной системы, явленной в «Крыльях» и «Нежном Иосифе». Кузмин группирует на негативном полюсе жадную, темную, насильственную сексуальность, зажим чувств, бескультурье, бездуховность, религиозный фанатизм — все, что можно условно обозначить как тяжесть. На противоположном полюсе — все, что в ладу с легкостью, просветленным и мудрым отношением к телу, духовным поиском, светлым религиозным мироощущением (часто старообрядческим), детскостью, бескорыстностью.

Уже в первом романе Толстого — «Две жизни» (1911) — тяжкому, насильственному миру, в который попала, выйдя замуж, инфантильная героиня, противостоит мир парижских художников, чистый, сказочно легкий и по-детски естественный. Сам сюжет о приятии или неприятии своего тела и пола и о выходе из этих проблем через религию, как кажется, во многом

параллелен сюжетам Кузмина: ведь любимые герои Кузмина воплощают идеал внутреннего мира и тишины и часто ведут к нему остальных, их окружает ореол загадочной асексуальности или альтернативной сексуальности, угадывающейся как возможность, они часто бывают «русскими иностранцами», с духовной ориентацией на Западную Европу; роль кузминского Рима или Лондона в романе Толстого выполняет художнический Париж.

Герой второго романа Толстого — «Хромого барина» (1912) — запутывается в погубленных женщинах и смертных грехах и опускается на дно, как кузминский нежный Иосиф. Однако он преодолевает и пересоздает себя заново под влиянием того самого «таинственного монашка», над которым трунил Кузмин в вышеприведенной рецензии. Возможно, начинающий автор слишком уж очевидно заимствовал схему Кузмина, адаптировавшего к современности Достоевского, — схему с непременным хаосом похоти и преступления, волей к гибели и религиозной составляющей.

В годы революции Толстой уже пародирует кузминские темы. Принято считать, что под влиянием «Венецианских безумцев» Кузмина он задумал свою пьесу о Екатерине II «Любовь — книга золотая» (1919, 1923) (Материалы: 413). Точно так же его «Лунная сырость» (1922) — несомненный отклик на «Калиостро» Кузмина. В обоих случаях Толстой дает «классическому» сюжету Кузмина альтернативное — русское, сочное, сниженное воплощение.

В 1920-х — начале 1930-х годов ценностная система Толстого под влиянием советских впечатлений и ностальгии по погибшему миру уже строится, например в пьесе «Смерть Дантона» (1919 и 1923), или в драматической поэме «Полина Гебль» (1926), или вслед за ней в 1930 году, в первой книге романа «Петр Первый», — как противопоставление милой свободы, частной жизни, легкости, любви, искусства, мысли, увязанных с общечеловеческой, уже запретной и манящей культурой, и российского человеконенавистничества, дикости, жестокости, косности, тяжести, рабства, догматического оцепенения. Когда-то покойный критик Александр Гольдштейн, описывая западничество русского конструктивизма, заметил, что в эту программу прекрасно вписывается и первый том «Петра Первого». Но нам кажется, что и у Толстого, и у конструктивистов (из которых и Инбер, и Эренбург были просто учениками и друзьями Толстого в 1917–1918 годах) можно видеть скорее переосмысление ценностей петербургского западничества fin de siècle, увиденных из Советской России. Это и определило

«оптику» того всепобеждающего очарования, в ореоле которого герои толстовских исторических произведений конца 20-х — 30-х, в особенности петровского цикла, видят запретный Запад как страну лада, легкости, строя, золотых «вечных ценностей» европейского искусства, которые вровень человеку… Толстовская Немецкая слобода, увиденная мальчиком Петром, в этом смысле наследует василеостровским немцам Кузмина.

Итак, рисунок литературных отношений Толстого с Кузминым начинается этапом несомненного влияния старшего мастера (1909–1912). Толстой пытается его преодолеть. Это достигается выборочным присвоением системы ценностей, тем и стилистических приемов последнего с одновременным отталкиванием от него и все растущей иронией (1915–1919). На более позднем этапе происходит уже полное отторжение[126], но при этом, однако, используются целые литературные пласты, связанные с Кузминым (вторая половина 1920-х). Кузминская тоска по свободе, ладу и легкости наплывает на советскую литературу в политически приемлемой переработке его бывшего «подмастерья».

ГЛАВА 4. МОСКВА И РАЗРЫВ С СОФЬЕЙ

Новые условия и люди. — Тексты травмы. — Футуризм. — Охлаждение и расставание с Софьей. — Своя судьба. — Авангардистка. — Вокруг расставания. — Софья в «Хождении по мукам». — 1913 год в романе о революции.

Новые условия и люди

В Москву Толстые зимой 1912 года наведались, навели справки, сделали знакомства. Осенью Кандауров, поддержавший намерение Толстого, помог им найти квартиру в только что отстроившемся доме-особняке художника князя Сергея Александровича Щербатова[127]. «Был решен вопрос о переезде в Москву», — пишет Софья. Вместе с москвичами Кандауровыми из Коктебеля выехали в Москву: Софья вспоминает:

> Мы заняли квартиру из пяти комнат в левом флигеле во втором этаже. Дом был очень изысканно отделан, даже для жильцов, которые занимали боковые флигеля. Даже лестницы были отделаны бронзой и устланы коврами (Дымшиц-Толстая рук. 3: 9).

Оставалось перевезти тетку, дочку и вещи, но тут не обошлось без казусов:

> Мы поехали в Ленинград за тетей Машей, Марианночкой и вещами. Помню сборы — отправляли мебель, все было помещено в ящиках, и зашито в рогожу. Мы сидим на ящиках и ждем транспорта. Алексей Ник. успокоенный, удовлетворенный спрашивает: «А где паспорта?» Я так и замерла. Паспорта оказались в туалете, уже заколоченном в ящике, обшитом рогожей. Алексей Ник. так и покатился со смеху. Ему начали вторить упаковщики. Хохот так и звенел в воздухе, а я обиженная покрикивала, что таким образом мы на поезд опоздаем. На поезд мы так и опоздали — пришлось все распаковывать и выезжать на следующий день (Там же).

Дом кн. Щербатова

Мы недостаточно знаем о московском житье Толстых в 1912–1914 годах. Главное здесь обстоятельство, как кажется, — это фактический разрыв с «Аполлоном» и аполлоновским кружком: в «Аполлоне» Толстой больше не печатался. Еще в конце 1911 года он участвовал в похожем проекте писательского книгоиздательства в Петербурге. Но из этого ничего не вышло, и в Москве он энергично включился в организацию Книгоиздательства писателей в Москве и перевел туда из петербургского издательства «Шиповник» печатание своих сочинений.

После переезда в Москву Толстой продолжал отношения из прежних своих друзей только с Волошиным (который провел эту зиму вместе с матерью в Москве) и другими коктебельскими «обормотами»: Цветаевыми и Эфронами; все они вместе жили в квартире сестер Эфрон в Кривоарбатском переулке, 13. Арбатский «обормотник» запечатлен в толстовском рассказе «Обормоты. Дом без мебели», появившемся 22 и 23 января 1913 года в «Биржевых ведомостях», где он почему-то назван очерком (Толстой 1913а).

Инженеру Ивану Петровичу изменяет жена Сима: они временно поселились в доме без мебели, подыскивая квартиру, и остались жить постоянно «на шестом этаже, где все жильцы были знакомы, по коридору шлялись, как по улице, сплетничали, веселились и просиживали друг у дружки за полночь». Проблема в том, что жену Ивана Петровича Симу такая жизнь устраивает. «Ее не выманить из этого дома», она целыми днями курит, лежа

на диване, не в силах решиться бросить мужа и уйти к любовнику-художнику на том же этаже, и болтает с соседками, сестрами Дьяковыми. Их зовут Варей и Надей, они очень похожи, но одна красивая, а другая нет; это фантастические неряхи, у них в квартире жуткий кавардак, кругом разбросана одежда; болтают глупости, борются с мещанством и поглощают шоколад. Сестры решают, что она должна бросить своего «промозглого» мужа. Инженер застает жену с любовником, но они даже не собираются ничего скрывать. В конце концов соседи решают подтолкнуть события и перетащить вещи Симы к любовнику. Художник нанимает борца — объявить мужу о переезде жены к нему. Борец предлагает дуэль, но Иван Петрович благоразумно отказывается. Он знает, что у Симы «нет надрыва» — разговоры бесполезны: говорится характерная фраза «Женщина, разлюбив, не пожалеет». Иван Петрович понимает, что потерял все: «Учился, учился, <… > и опять, как в старые времена — ни дома нет, ни жены-умницы, ни положения. К чему же тогда и жить…»

Сестры Дьяковы, по всей очевидности, — точный сатирический портрет сестер Цветаевых. У Симы портретные Софьины смуглые руки, шаль и коралловые бусы. Однако в плане реалий тут никаких совпадений нет. В Москве Толстые сразу въехали в дом Щербатова, «обормотник» сестер Цветаевых и Эфронов на Борисоглебском, 6 они только посещали. И все же кажется, что опасные тенденции, описанные в рассказе, существовали на самом деле: и еще в Петербурге наметившаяся холодность к мужу, и детская зависимость Софьи от ее богемного окружения и суждений подруг, и склонность к экстравагантным «авангардным» решениям личных проблем, неприемлемым для более уравновешенного Толстого. Всего через год очередной роман Софьи с очередным художником приведет к катастрофе.

Влиятельная парижская журналистка, вернувшаяся в 1913 году в Москву и перенесшая сюда свой салон, Рашель Мироновна Хин-Гольдовская (1863–1928), драматург, чьи пьесы шли в московских театрах, заинтересовалась этим семейно-литературным кружком. В своем дневнике в записи от 18 февраля 1913 она описала быт девочек Цветаевых и их юных супругов, характеризовав их как «детский сад», и добавила: «Толстые хотя и тесно с ними дружат, но уже понемножечку “отодвигаются” от этого кочевого табора и стремятся занять более солидное положение» (Хин-Гольдовская: 95).

Толстой иногда бывает и у Вячеслава Иванова, в то время поселившегося с Верой Шварсалон в Москве, встречает там В. Бородаевского, тоже из старых знакомых. Очевидно, Иванов в это время особенно дружествен к нему. Чуковский писал в

мемуарном очерке: «В 1913 году Вячеслав Иванов написал стихотворение “Дельфины”, к которому взял эпиграфом отрывок из толстовских “Писем с пути”. Отрывок начинается так: “В снастях и реях засвистел ветер, пахнувший снегом и цветами”. Этот отрывок так полюбился Вяч. Иванову, что он целиком перенес его в свое стихотворение:

> Ветер, пахнущий снегом и цветами,
> Налетел, засвистел в снастях и реях… и т. д.

Стихотворение помечено мартом 1913 г. Напечатано в “Невском альманахе”, 1915. Оно написано вскоре после того, как в журнале «Черное и белое» Толстой напечатал эпиграмму на Вяч. Иванова[128] (1912. № 2)» (Чуковский ПСС-5: 261, прим. 3).

В Москве нет ни Мейерхольда, ни «Бродячей собаки»; одна за другой проваливаются попытки Толстого сблизиться с Художественным театром. И тем не менее после переезда Толстой все ставит на театральную карту. В этот период он внезапно превращается в защитника реалистического театра: 14 февраля 1913 года выступает на диспуте журнала «Маски» о реалистических основах театра, а 27 февраля пишет Н. В. Дризену, редактору «Ежегодника Императорских театров» о том, что собирается написать о «теперешнем реалистическом повороте к утверждению реалистического театра» (Бороздина: 27). Толстой упорно учится писать «полнометражные» пьесы, теперь он ориентируется в своих опытах вовсе не на экспериментальный малоформатный театр (роль которого в Москве исполняла «Летучая мышь», к которой Толстой и не думал приближаться), а именно на обычный традиционный театр. Но Немирович столь же упорно отвергает очередные толстовские драматургические опыты: в 1912 году «День Ряполовского», в 1913-м пьесу «Выстрел», хотя она была написана по его собственному заказу (в позднейшей переделке она называлась «Кукушкины слезы» и пользовалась успехом) — в 1914 году пьесу «Геката». Провалилась и попытка сотрудничества Толстого в импровизационной студии, созданной Станиславским: в марте 1913 года при поддержке только что вернувшегося по амнистии А. М. Горького Станиславский проводил в студии опыты по созданию драматических сцен и пьес совместными усилиями драматурга и актеров. Горький даже набросал несколько сценариев для импровизаций. Станиславский привлек и Толстого. Алексей Дикий вспоминал:

> Я не помню, работали ли мы в Студии над

горьковскими сценариями, хотя тот факт, что Горький сочувствовал идее Станиславского, был известен всем. Зато я ясно помню, как однажды Константин Сергеевич привел в Студию молодого человека с круглым лицом и длинными «пиитическими» волосами. Это был Алексей Толстой, тогда — начинающий писатель. Он принес с собою пьесу-сценарий, и Константин Сергеевич предложил нам сразу же после беглого чтения «сыграть» ее первый кусок. Мы попробовали… и ничего не вышло. Костенел язык, путались мысли, на сцене царил невообразимый хаос, а уж «зажим» у нас всех был такой, что Станиславский только за голову схватился. Идея не давалась, был какой-то порок в плане, которого Константин Сергеевич поначалу не мог разгадать. Он, впрочем, решил, и справедливо решил, что мы попросту растерялись перед новой задачей, застеснялись незнакомого человека и потому не сумели применить свой навык к импровизационным ролям. Через несколько дней попробовали снова, уже в отсутствие посторонних, — и результат был тот же. <…> Даже Чехов, актер подлинного импровизационного дара, проявившегося затем в спектаклях, оказался беспомощным перед необходимостью импровизации всего текста ненаписанной роли, когда ему, актеру, передавались авторские права. Станиславский был очень растерян, однако помочь делу не мог, и опыты с импровизацией мало-помалу заглохли (Дикий 1957: 244–245).

Скорее всего, Толстой принес в Студию «Выстрел». Видимо, его участие в прошлом в мейерхольдовских театральных проектах, на взгляд Станиславского, обещало нечто новое. Однако импровизация возможна, когда текст, сюжет и характеры действующих лиц наперед известны, и желательно — не первому поколению актеров и зрителей. Студийцы не могли импровизировать на пустом месте, импровизация предполагает традицию, и дело даже не в том, что они выращены были в репрессивной «системе». Разумеется, Толстой, учащийся писать свои натуралистические гротески с опорой все-таки на русскую литературную драму, а не на балаган или народный театр (несмотря на свою любовь к этому пласту фольклора и хорошее знание его, что доказывают замечательно смешные балаганные сцены в «Дне Ряполовского»), к затее Станиславского был привлечен зря.

В том же 1913 году, во многом благодаря помощи друга Толстого Константина Кандаурова, к нему наконец пришла удача. Кн. А. И. Сумбатов-Южин, главный режиссер Малого театра, которому работавший там Кандауров (он заведовал бутафорией и освещением) показал новую пьесу Толстого «Лентяй», благосклонно к ней отнесся, взял ее, озаглавил «Насильники» и поставил в Малом. Так после пяти лет проб и неудач началась драматургическая карьера Толстого. В следующем, 1914 году его пьесу «Выстрел», отвергнутую Немировичем-Данченко, поставил театр Незлобина в Москве. Толстой набирался опыта. В 1915 году он написал легкую комедию «Нечистая сила», которая была поставлена в Московском драматическом театре в январе 1916 года с оглушительным успехом, а к концу того же 1916 года закончил еще две пьесы: «Ракету» (сюжетом ее он воспользуется для «Хождения по мукам»), шедшую с переменным успехом, и «Касатку» (те же «Кукушкины слезы»), увенчанную Грибоедовской премией.

В Москве художественная жизнь же вращалась вокруг многочисленных меценатов, которые окружили себя художниками. Софья отмечает это как главное различие двух городов:

> Если в Ленинграде мы жили почти исключительно в среде людей искусства, то в Москве наша среда пополнилась большим количеством людей, любящих искусство, но к искусству никакого отношения не имеющих, т. е. московскими меценатами. Среди меценатов мы бывали у Носовой[129], Гиршман, князя Щербатова, Морозовой Маргариты Кирилловны[130]. Все эти люди были очень богатые, из которых одни искренно любили искусство и людей искусства, другие общались со знаменитыми людьми искусства потому, что это льстило их самолюбию. Художники были еще одной ценностью на фоне их богатства. Они были им нужны постольку, поскольку последние были окружены славой, лучи которой падали и на мецената.
>
> Снобизм процветал в Москве в то время. Салон Носовой Ефимии Павловны, урожденной Рябушинской, был знаменит тем, что художники «Мира искусства», как Сомов, Добужинский и др.[,] расписывали у нее стены и потолки. Ефимия Павловна была среднего роста, блондинка с птичьим профилем. При пикантной красоте было у нее что-то грубое, костлявое. Она не стесняясь говорила: «Да, у меня широкая, крестьянская кость, мой

дед с котомкой мальчиком пришел в Москву и сделался миллионером». Помню вечера у Носовой — было весело и всегда роскошный ужин. Несмотря, что было много людей искусства, не чувствовалось атмосферы искусства, а богатство, роскошь. Салон Гиршман Генриетты Леопольдовны[131] был интимнее. С Генриетты Леопольдовны и ее мужа были написаны чудесные портреты Серовым. Гиршманы очень много покупали картины знаменитых и начинающих талантливых художников[132]. Конечно, искусство для них было предмет для помещения денег, но подход к художнику у них был более интимный и понимающий, и богатство в этом салоне не так бросалось в глаза[133]. Все делалось тонко — даже шоколад был своего производства.

Меценатка Морозова Маргарита Кирилловна[134] была другого типа — русская красавица[,] энглизированная[,] с часиками на браслете, у нее вся жизнь была размерена. У нее бывали в большинстве случаев люди науки. Профессор Трубецкой[135] был завсегдатаем этих журфиксов. Обстановка у нее была строго солидная, люди солидные, хозяйка красавица, выдержанная, ее салон очень отличался от [салонов] других меценатов.

Князь Щербатов, малоизвестный художник, глубоко, искренно любящий искусство, построивший и свой дом, и свою квартиру[,] и даже лестницы в боковых флигелях, которые он сдавал жильцам (где и мы жили) так, что во всем чувствовался художник, искренно внедряющий в жизнь искусство. Помню, на его журфиксах кругом и везде чувствовались изысканность и большой вкус, начиная от княгини, портрет которой написан Серовым[136], высокой, изящной, очаровательной женщины с простыми душевными манерами. Говорили, что княгиня тоже создана князем Сергей Александровичем, так как в прошлом она крестьянка. Помню ее в простом черном шелковом платье за кипящим кофейником особой классической формы, разливающей кофе. У ног ее малюсенькая породистая собачка, тоже необычайно изящная. Все ее движенья размерены, заучены[,] только в глазах большая сердечная простота. Кругом настоящий музей из прекрасных вещей. Здесь отсутствовал противный купеческий снобизм. Чувствовался настоящий вкус и понимание искусства (Дымшиц-Толстая рук. 3: 9 — 10).

Отсутствие привычной театрально-экспериментаторской среды приходилось восполнять самим. Может быть, отсюда происходили всем запомнившиеся домашние маскарады у Толстых. Толстые приглашали меценатов на домашние приемы, и те поражались, как можно было устроить роскошный праздник без денег, на одном энтузиазме. Софья вспоминает об одном из их маскарадов:

> Был и у нас маскарад. Народу было у нас столько, что пришлось вынести из пяти комнат всю мебель. Только одну комнату заняли под буфет, остальные были заняты гостями. Денег у нас было немного, поэтому из угощения фигурировали винегреты и лимонады. Была, конечно, и традиционная холодная телятина и немного шампанского. Для форсу лимонады и выпивка стояли в детской ванночке со льдом. Гости были всех марок, начиная от репортера и кончая цветом московского искусства и меценатства. То здесь, то там раздавался смех гостеприимного хозяина, который никого не угощал, потому что все гости усвоили стиль нашего дома — все, что на столе, съесть до конца, иначе хозяева обидятся. Это правило все знали и все свято выполняли. В 12 часов ночи приехали артисты Малого театра с импровизациями. Рассказывал нам после маскарада художник Милиотти. Он от нас провожал домой меценатку Носову Ефимию Павловну. Она была потрясена масштабом и успехом этого маскарада и никак не могла понять, каким образом Толстые могли оборудовать такой бал, когда, по существу, глядя на их угощение, они нищие. Об этом маскараде писали не только московские газеты, но и, как нам говорили, и за рубежом (Там же: 41–42).

В Москве литературная жизнь сосредотачивается вокруг Литературнохудожественного кружка на Большой Дмитровке, где руководит Брюсов, и на знаменитых средах, где они встречались как с писателями старшего поколения: Горьким, Буниным, Вересаевым, Серафимовичем, Телешовым, Шмелевым, так и с молодежью. Ближайшими друзьями Толстых в этот период становятся Борис Зайцев[137] и его жена Вера. В Литературнохудожественном кружке они часто видят Маяковского, знакомого им по Петербургу:

> Там начались литературные выступления Маяковского. Выделялся он тогда своей крупной

фигурой, желтой кофтой и необычайно острой сатирой и юмором. Среди присутствующих он очень выделялся как внешностью, так и остроумием. Его одни терпели, другие любили, и он [был] постоянным и активным завсегдатаем кружка и принимал активное участие во всех литературных мероприятиях литературно-художественного общества. <…> Помню мою встречу с Маяковским у художника Лентулова. У последнего собирались художники. Маяковский тогда в одинаковой степени подвизался и как поэт, и как художник и почти всегда присутствовал на наших собраниях художников. <…> Помню, мы <втроем> гуляли на Воробьевых горах. Был закат солнца, Маяковский импровизировал. Он нас не замечал, он в своей крылатке весь ушел в себя. Мы молча слушали его. Было в нем что-то такое сстихийное, болыиое> сильное, молодое, неповторимое и вместе с тем понятное. Чудесный закат солнца Маяковский в своей раздувающейся крылатке, с его импровизациями так и остались в моей памяти <…> (Там же: 34–35).

В том же Литературно-художественном кружке они присутствовали на чествовании Игоря Северянина, декламация которого им не понравилась «смесью французского с нижегородским». Стихи противоречили его внешности и казались написанными кем-то другим. Приезжал и французский поэт Поль Фор[138], о котором Софья вспоминает:

В честь Поль Фора Алексей Николаевич решил устроить у нас обед. Долго совещались с тетей Машей о характере обеда. Тетя Маша решила сделать на первое «щи с головизной». Приехал Поль Фор, худой, небольшого роста, живой, веселый, легкомысленный. Начался обед, подали национальное блюдо — янтарные щи с головизной. Поль Фор рассказывал в это время какой-то изящный каламбур. Не разобрав этого блюда, Поль Фор начал есть, продолжая свой каламбур [,] пока не начал давиться костью. Алексей Николаевич не растерялся и стал его колотить в спину, дико хохоча. Все, конечно [,] кончилось вполне благополучно, но Поль Фор к нам больше не приходил (Дымшиц-Толстая рук. 3: 38–39).

А тем временем в прозе Толстого являются новые, московские темы: пишется остросюжетная повесть о соблазненной горничной Стеше, пытающейся утопиться, и о мятущемся из-за нее герое-эстете, вперемешку с какими-то заговорщиками, спасающими Стешу и пытающимися ее приобщить к своему кружку. Интересно вырисовывается главный революционер, он же полицейский шпик, загадочный и двусмысленный Заворыкин: «Лицо у него было примечательно: желтоватые, скуластые, гладко выбритые щеки; расплюснутый широкий нос, теплые, большие губы и раскосые глаза, темно-зеленые, прикрытые добродушнейшей усмешкой». Он, несомненно, ложный пастырь на манер Азефа. Насчет горничной он говорит: «— Вы думаете ее приобщить к организации? — Свободное желание, свободная воля, сударь мой. Среди них отличные бывают экземпляры, а есть и такие, что после воды начинают о загробной жизни думать. <…> Ну-с, пойду, проведаю мою рыбку…» Его сотрудники — студент с трагическими глазами и две курсистки: одна с пышными волосами и красными белками, другая сутулая, с напудренным носом, возражают: «Я думаю, очень много страшного в том чему вы нас учите… — Страшного? А вы не находите, что все это слишком ясно, оттого и страшно? Есть страх потемок, подлый, липкий ужасик, мерзотина, вроде загробной жизни, а есть страх ясный, когда вы один как в пустыне и вы, только вы, ответственны за все. Хозяин, понимаете, как хозяин большой кладовой» (Толстой 1914а: 7–8: 5). Одним из героев был многообещающий романтический чертежник-сновидец Нечаев. Он спит целыми днями; когда к нему приходит герой, он «окончание доглядывает»: «Дмитрий Платонович смотрит сны с продолжением, вчера его Дашка рябая разбудила[,]как раз когда он за своей девицей Лукасой или там Люциния, что ли, в воду с моста прыгнул; вот и ходил нынче полдня как ошалелый, я его в переулке встретил — ну что, спрашиваю, дела? Рукой махнул. Действительно[,] какие там дела, когда он, можно сказать шестой час между мостом и речкой висит. “Хоть бы, говорит, Дашка меня в воде разбудила, а то мутит, говорит, и голова кружится”» (Там же: 22–23).

В этой повести много пейзажей новой, урбанистической, строящейся Москвы. Герой «глядел на раскаленные тротуары, на скверно и пыльно одетых прохожих, на кучи камней по исковерканной мостовой, на железные чаны с дымящимся гудроном, на закапанные известью пустые окна, на штукатуров и

штукатуров и штукатуров, точно муравьи облепивших весь город, на мглистые перспективы улиц, на раскаленные железные вывески трактиров, и думал, — отчего все это так возбуждает, и радостно волнует его, точно Москва — старый, родовой его дом, где спешно кончают ремонт, чтобы в день свадьбы ввести молодую хозяйку» (Там же: 7–8). Здесь, пусть метафорически, предчувствуются близкие перемены в собственной жизни, которые уже намечались. В повести выражены новые страхи — перед современностью, перед массой усталых людей, живущих в сутолоке и не умеющих отличить добро от зла, а если и есть еще те, кто живет «по заветам», «город наваливается на них, давит и стирает восьмиэтажными громадами, в которых тысяча окон и три тысячи безнравственных, смелых людей в каждом» (Там же: 29). Эта незаконченная «московская» повесть «Большие неприятности», фрагменты которой публиковались в газетах, полностью забыта литературоведами. Толстой не дал ходу уголовно-революционному сюжету, а название использовал для рассказа 1914 года с тем же героем Стабесовым, разочарованным в себе и в жизни (причем реконструировал историю своего скандала 1906 года с несостоявшейся дуэлью). Рассказ посвящен любви Стабесова к юной девушке Наташе, выходящей за него замуж; изображается ее родня, смешные провинциальные помещики, поднимающие вокруг этого неимоверную суету[139]. Здесь использованы впечатления самарского, юношеского его брака с Юлией Рожанской.

В 1913–1914 годах рецензенты Толстого к нему особенно придирчивы — может быть, потому, что в Петербурге он воспринимается как ренегат, отошедший от новаторского «аполлоновского» проекта. Любовь Гуревич не находит в «Хромом барине» ни замысла, ни плана, ни стиля, ни человеческих фигур. «Роман написан даже не из головы, а как-то помимо головы и сердца» (Гуревич 1913: 380–382). Корней Чуковский называет Толстого поэтом глупости в своей статье 1914 года (Чуковский 1914). Федор Степун оценивает роман весьма критически, но при этом аргументированно утверждает, что Толстой великолепный художник, которого вдохновляет только природное и который бежит от всего рационального (Степун: 94 passim). Зато Борис Садовской называет Толстого одним из замечательнейших современных рассказчиков, в совершенстве постигнувшим тайну рассказа, даже скорее сказочником (Садовской: 361–364), а сам А. В. Амфитеатров, влиятельнейший либеральный критик, превозносит Толстого в своей статье «Новая сила», находя в нем «медвежью, кабанью силищу», которая «так и ломит напрямик, куда глаза глядят, ищет пути — прежде всего — своего,

самостоятельного» (Амфитеатров: 333), и даже сравнивает его с Толстым Львом.

В 1913–1915 годах Толстой работал и над романом о литературном и художественном Петербурге — многократно начинал его, меняя названия, и забрасывал. Результат этих проб — неоконченный роман «Егор Абозов» (1915), изобилующий сатирическими зарисовками легкоузнаваемых общих литературных знакомых. Рукопись романа как она есть, без концовки, была подана в московское «Книгоиздательство писателей», но редакторы ее отвергли, испугавшись чрезмерного портретного сходства многих его героев с известными литераторами и художниками (Казакова: 150–151), хотя по сравнению с сохранившимися набросками автор это сходство сильно умерил. Некоторые фрагменты «Егора Абозова» появились в газетах «продвинутого» юга (в «Южном крае» и «Одесских новостях»), но дописывать его Толстой не стал, и целиком (правда, с купюрами) он увидел свет только в послевоенном, т. н. Полном собрании сочинений в 15 томах (ПСС). На наш взгляд, вкус к продолжению «Егора Абозова» отбило у автора не только неодобрение издательства, но и публикация в 1915 году кузминских «Плавающих-путешествующих», изобразивших тот же круг петербургской эстетской интеллигенции, в центре которого — артистический кабачок.

Странным образом, Толстой в нем кое-что напророчил. Влюбленный в Петербург Абозов не понимает, как уживается великолепный город с народом, населяющим его: «Егор Иванович придумал даже такую нелепость, что город был построен иным народом, погибшим от наводнений, чумы и тифа, теперь же в Петрограде живут пришельцы <точно> на кочевьи; собрались со всей земли, ожидая наживы, и каждый час снова могут уйти, рассеяться, и хорошо бы увидеть опустевшими эти дома, зеленую травку, пробившуюся сквозь плиты и шашки мостовых пустую набережную, гниющие корабли у каменных берегов. Ни об одном городе на свете нельзя было так мечтать и так ждать его запустения» (Казакова; Толстой 1914–1915: 122). Толстой зачеркнул «точно», чтоб не было так похоже на Чаадаева. По мнению очень многих поэтов, остававшихся в городе в 1919–1920 годах, и правда никогда не было ничего прекраснее опустевшего Петрограда, поросшего травой. Так считали и Ходасевич, и Вагинов. Вскоре после возвращения в Петроград (август 1923 г.), 26 января 1924 г. Толстой удовлетворенно писал в Америку своему бывшему сотруднику по «Накануне» А. Ветлугину (псевдоним В. И. Рындзюна): «Новый Петербург опрятен, чинен, суров и великолепен. Выметена нечисть из великого города. Умер

Петербург, Петроград. Да здравствует Ленинград!» Ветлугин, главный редактор нью-йоркского «Русского голоса», опубликовал его письмо в своей газете (Толстая 2006: 532). Вскоре писатель, однако, заметил, что город населен персонажами Зощенко, и в 1925–1926 годах написал об этом несколько рассказов.

В «Егоре Абозове» упоминается одно любопытное прозвище (или титул), имевшее, на наш взгляд, неожиданное будущее. В ресторане «Париж» (скопированном с реальной «Вены», где пьянствовали Куприн с присными) герою показывается некий «круглолицый одутловатый блондин, с выпученными скорбно глазами — скульптор Иваненко, по прозванию Великий провокатор. Он сел рядом с Егором Ивановичем и принялся допытывать — известно ли ему о существовании тайного общества “Хор гениев”, Великим провокатором которого он состоит» (Толстой ПСС-15: 86). До дружбы Толстого с юным Ильей Эренбургом оставалось два с лишним года: они сдружились в революционную зиму 1918 года, и в «Хуренито» многие мотивы возводятся к Толстому (об их отношениях и отражении их во взаимных текстах см.: Толстая 2006 гл. 5, 12, 13). Впрочем, важнее то, что «Великий провокатор» — это и название газетной статьи Евгения Чирикова о Ленине, появившейся в «Русских ведомостях» 16 (29) ноября 1917 года, перед ликвидацией свободной прессы — несомненно, основной опоры для Эренбурга.

В ранних версиях романа мы найдем портреты забытых персонажей, более подробные, чем в печатной версии, вроде композитора «Собаки» Цыбульского: он представлен тут как «Антоний Вельеградский, помятый, сонный, в пуху, со впившимися в толстый нос пенсне и волосами, идущими сзади наперед вихрем» (Толстой 1914–1915: 116–117). Пластичней представлен тут и Градовский-Блок: «Позади спорящих на подоконнике сидел неподвижно молодой человек в наглухо застегнутом сюртуке. Его холодное (Толстой зачеркнул «античное») красивое лицо с недоумением поворачивалось к спорящим и беседующим, точно он только что проснулся и в первый раз увидел людей. На покатый лоб его и светлоголубые глаза небрежно упали кудри волос. Это был Градовский, лирический поэт» (Там же: 115–116). Нет в печатной версии и попыток Поливанского поговорить с Градовским на высокие темы, выяснить, отчего он опечален. Совершенно сглажен пафос речи Белокопытова о сути метода, объединяющего новое петербургское искусство; в ранней же версии эпизод этот занимает целую главку под названием «Не что, а как». Словом, для литературоведа ранние версии «Абозова» таят массу узнаваемых и

очаровательных деталей, а иногда и просто шалостей, как, например, фраза: «Возобновилась полемика между Ч. из “Речи” и Р. из “Нового времени”, причем Р., неожиданно для всех, открыто объявил себя врагом всего хорошего и честного, прибавив при этом такие подробности из своей частной жизни, что в клубе присяжных поверенных вынесли решительную резолюцию и сделали сбор в пользу евреев» (Толстой 1914–1915: 72). Ч. — это, конечно, Чуковский, а Р. с подробностями частной жизни — наверняка Розанов, который с любой темы сворачивал на тему пола и на патологически привлекавшую его тему еврейскую, на что и намекает странный, казалось бы, эффект описываемой полемики.

Разрыв с литературным Петербургом, настолько въевшимся в плоть и кровь молодого автора, должно быть, дался Толстому тяжело. В апологии недвусмысленно автобиографического героя, оставшейся в неопубликованных материалах к роману, говорится:

> Я познакомился с ним в Петрограде, когда где (так! — *Е.Т.*) он выскочил неожиданно на поверхности литературной богемы. Его появление было так стремительно и ярко, что несколько писателей загрустило совсем, говоря в кружках, будто толпе нужны выскочки, а не таланты. Но затем нелепая трагическая история, и его исчезновение, всех успокоила и примирила. Он был точно камень, брошенный в зазеленевшее болото. Его слава продолжалась всего одну зиму. Он был вынужден делать все глупости и окончить скверно (Казакова: 186).

Сверхвысокая самооценка, намеки на зависть коллег — для опровержения их упреков в чрезмерной бойкости, противопоставление себя застою, болоту (одним из отброшенных названий было «Болотные огни» или «огоньки») — все это, на наш взгляд, сообщает больше об инфантильном психическом складе автора, чем о реальной ссоре Толстого с литературным Петербургом. Зато слова «нелепая и трагическая история» (Абозову по сюжету предстояло убить женщину, в которую он мучительно влюблен) должны были, в новейшем духе литературной игры с жизненными фактами, связаться (у осведомленного читателя) с действительно нелепой «обезьяньей» историей и подчеркнуть ее губительность; на нее же проецировались «все глупости» и «окончить скверно». Мегаломания и патетическая интонация саможаления во фразе: «Его слава продолжалась всего одну зиму» должны была особенно насторожить автоцензуру писателя. Эта фраза выглядела смешно

уже в 1915 году — на фоне совершенно не трагического удела вполне благополучного прототипа. Однако для нас этот отрывок ценен прежде всего как свидетельство о силе травмы, полученной Толстым от его литературного окружения в Петербурге.

Футуризм

Вот словесный портрет Софьи тех лет (это должен быть 1912 год), где она воспринята прежде всего как художница. Мы находим его у Леонида Фейнберга в книге «Три лета в гостях у Волошина» (Фейнберг 2006: 113–114). Макс здесь воспитывает художницу Софью так же, как он воспитывал литераторов — Толстого, а потом Цветаеву. Мальчик Фейнберг, начинающий художник, так вспоминал о Софье:

> Восточная красавица — «Руфь». Настоящая Руфь, высокая, в кирпично-бордовой, длинной до земли, хламиде. Черные глаза. Обильные черные волосы, заплетенные в несколько кос. Твердые, очень правильные черты смугло-загорелого лица.
>
> Художница, уже признанная художница, выставлявшая свои работы не помню, на какой выставке. С левым уклоном. Влияние французских постимпрессионистов.
>
> В то лето она писала только маслом, только быстрые этюды и наброски. Не каждый день. От случая к случаю. Но я видел ее акварель в Третьяковке — только земля, только поле зеленых грядок, сходившихся к горизонту, помещенному выше верхнего края листа. Особая вещь, хорошо запомнившаяся. <…>
>
> Софья Исааковна имела обыкновение раскладывать <…> — ожидая, чтобы масляная краска высохла — свои довольно большие этюды, сделанные на нашем пляже. Естественно, что на них были намечены фигуры купальщиков и чаще — купальщиц. Намечены довольно небрежно. Софья Исааковна рисовала не так уж безукоризненно.
>
> Вспоминаю характерный разговор Макса и Толстой <…>. Беседа развивалась приблизительно так.
>
> *Макс.* — Но все же, Соня, ты обязана более тщательно рисовать купальщиц. Впечатление такое, что фигуры людей тебя меньше всего интересуют.
>
> *Толстая:* — Но ведь это наброски, быстрые наброски. Тщательность рисунка здесь была бы не у места.
>
> *Макс:* — Я говорю о тщательности не в смысле законченности. Вспомни быстрейшие наброски маслом Эдуарда Манэ… Здесь достаточно нескольких точных линий…

Толстая: — Да!.. Манэ, Манэ… Но ведь он — великий художник. И мужчина. Где уж нам, бедным художницам, до такого совершенства…

Макс: — Вспомни широкую живопись Берты Моризо[140] (для меня тогда это было имя незнакомое. — *Л.Ф.*). Или Клода Моне… Или Писарро… Их стаффаж всегда безукоризненно рисован…

Толстая: — Ну, Берта Моризо — не правило, а исключение.

Макс: — Неужели, Соня, ты не понимаешь, что на Страшном суде все эти люди явятся к тебе — и потребуют, чтобы ты исправила их недостатки. А что ты сможешь тогда? Ты будешь очень мучиться.

Толстая: — Ах, Макс! Оставь меня в покое со своим Страшным судом! Это не серьезно. Я вижу тебя насквозь! Очередная мистификация. Скажи лучше, какой этюд тебе больше нравится? И почему?

Макс (с настойчивой решимостью): Я говорю о Страшном Суде с полной серьезностью! Все художники должны будут дать полный отчет — за все свои работы… А из этюдов лучше всего — этот, самый быстрый. Здесь есть органическое единство в пейзаже. И фигуры с ним согласованы. Вот видишь — ты же можешь, когда хочешь, собрать свою творческую волю. Хотя бы на один час…

В Москве Софья перестает учиться, начинает самостоятельно работать и пробует выставляться:

Вернувшись в Москву и с год поработав над натюрмортами, я решилась послать два натюрморта на выставку «Мир искусства», и каков был мой восторг, когда оба <этюда> натюрморта были приняты, и я попала на выставку со всеми корифеями живописи того времени. <Это было в 1912 году> Было такое время, когда каждым новым художником на выставке очень интересовались![,] и я не отходила от своих натюрмортов, слушая отзывы, то плача, то радуясь. Было время больших споров, больших экспериментов, больших дерзаний в живописи. Довлел умами Сезанн и Пикассо. Париж и мо<й>я <профессор Лефоконье> молодость внесли большой пересмотр основ станковой живописи. Почему-то Сезанн во мне не убил Бакста… (Дымшиц-Толстая рук. 1: 31–32).

В черновике уже действует самоцензура: Софья понимает, что Ле Фоконье не известен и не слишком интересен современному потенциальному читателю, вычеркивает его имя и списывает обновление своего живописного стиля на «вообще Париж» и собственную молодость.

В круг друзей Софьи в Москве входили Аристарх Лентулов, Мартирос Сарьян, Павел Кузнецов, Георгий Якулов, братья Милиоти — почти все эти художники начинали как импрессионисты в «Голубой розе». С начала 1910-х многие из них увлеклись кубизмом. Они писали ее портреты, многие из которых еще предстоит найти.

> Началась дружба с членами «Мира искусства» и «Бубновым валетом» и др[угими] и самостоятельная работа на выставки. Бывали и у нас журфиксы, и я бывала у Сарьяна[141], Милиоти[142], Якулова, Коненкова[143] и т. д. Сарьян — всегда скромный, вдумчивый и пышущий цветом и светом в своей живописи. Я помню одно мое посещение Сарьяна. Вхожу в громадную мастерскую, совершенно пустую, с несколькими мольбертами и с холстами, повернутыми к стенке. На просьбу что-нибудь показать Сарьян откуда-то достает небольшой холст и устанавливает его на мольберт[,] и мастерская точно солнечными лучами осветилась, так много было цвета и света в его живописи. При этом скромная и немногословная фигура Сарьяна подчеркивала его и дальнейшие возможности в этих исканиях. Как-то у нас после какого-то маскарада я сидела в присутствии Сарьяна на диванчике красного дерева, обитом синим сукном в темно-красном шелковом платье и приложила к глазам маленькую черную маску. Сарьян загорелся желанием написать такой портрет. Портрет был написан, он находится в Тифлисском музее. Милиоти, наоборот, писал портреты, окружая их фантастикой. Так он меня написал в легком, декольтированном сиреневом платье с попугаем на пальце, гуляющей по какому-то райскому саду. Портрет этот был куплен с заграничной выставки для государственного музея в Гааге. Якулов тоже написал мой портрет. Его я интересовала с разных точек зрения, и [с] психологической, и с точки зрения живописной. Он написал с меня сложную композицию портрета, где я была изображена в разные моменты. Портрет этот в 1915 году был куплен с выставки. В 1918 году он появился в

витрине комиссионного магазина. Якулов, увидев портрет, ушел домой за деньгами, чтобы его приобрести, но на следующий день его уже не было — его кто-то купил. Таким образом, неизвестно, куда этот портрет исчез. Якулов, необычайно живой, ищущий художник, всегда горел над какими-нибудь новыми задачами в живописи, литературе и т. д. Он был всегда окружен такими же живыми, ищущими людьми от искусства. Его болезнь и преждевременная смерть — большая потеря для всего живого и трепетного в искусстве, потому что самое ценное в живописи, когда вы в ней чувствуете живой трепет (Там же: 51–53).

Последняя фраза поразительна: на старости лет бывшая авангардистка возводит в высший критерий искусства совершенно неавангардные ценности.

Софья позже сблизилась с Гончаровой и даже подпала под ее влияние:

> [Я испытала] большое увлечение серией вещей Гончаровой, привезенных ею из Кишинева, изображающих местных евреев. Экспрессию и декоративность этих вещей я и до сих пор хорошо помню. Ларионов — необычайно живой и ищущий художник, который и в своих исканиях никогда не отходил от станковой живописи: я говорю о ларионовском лучизме. Если я вижу выход у Татлина в архитектуру, у Малевича в декоративную живопись, то лучизм утончает станковую живопись, но остается живописью станковой.
>
> До экспозиции (1914 г.?) пришли на выставку Ларионов и Гончарова. Не будучи со мною знакомы, они обратили серьезное внимание на мои работы, которые, в особенности, Гончаровой очень понравились. Нас познакомили [,]и началось наше знакомство. Была я и у них в мастерской. Мастерской как таковой не было. Была пустая небольшая комната, где в углу на полу грудой были сложены холсты и картины. На просьбу показать что-нибудь из угла извлекалась какая-нибудь прекрасная вещь, выносилась в другую комнату, где и происходил показ (Там же: 49–50).

Софья описывает явление футуризма в 1913 году с все еще не забытым тогдашним энтузиазмом:

> В литературе выдвигался Маяковский со своей группой. Вся молодежь тянулась к революции в искусстве, как мы тогда думали. Публика охала, ахала, бежала вслед Маяковскому, Бурлюкам, которые, прогуливаясь весной по Кузнецкому мосту, вместо цветка вдели ложку в петлицу, как протест против пошлости в <искусстве> общественном вкусе (Там же: 34).

В своем романе о революции — «Хождении по мукам», иронически и неодобрительно оглядываясь назад, на 1913 год, Толстой сильно исказил реальные события. Дело в том, что первоначальная рецепция футуризма и у него была самой оптимистической. Объединение художников-кубистов «Бубновый валет» (1910–1913) вовсе не было незнакомо Толстому. Ср. афишу, приведенную в воспоминаниях А. Крученых: «Общество художников “Бубновый валет”. 24 февраля 1913 г. 2-й диспут о современном искусстве. 1. Доклад И. А. Аксенова о современном искусстве. 2. Д. Д. Бурлюк. Новое искусство в России и отношение к нему художественной критики (по поводу инцидента с картиной Репина). После доклада прения при участии М. Волошина, Крузовского, А. Лентулова, И. Машкова, В. Татлина, Алексея Толстого, Топоркова, Г. Чулкова и др.» (Крученых 1996: 164). Хотя объявление об участии в диспуте о «Бубновом валете» Толстой опроверг письмом в редакцию газеты «Русское слово» (Баранов 1983: 229), все же он был своим человеком в этом объединении; каталоги и московской, и петербургской выставок «Бубнового валета» 1913 года упоминают в числе участников гр. С. И. Толстую, выставившую несколько натюрмортов, а в числе экспонатов — «Портрет гр. С. И. Толстой работы А. Лентулова (1912, собственность гр. А. Н. Толстого)».

Зимой — весной 1913 года, то есть тогда же, когда происходила эта его и волошинская активность по поводу новых веяний, Толстой записывает: «Прекрасный сужет для главы в романе: Макс, явившийся после доклада и сейчас же начавший опровергать. Непременно лекция о кубизме. Кубизм, как антитеза импрессионизму. Кубизмы (sic!), женатые на русских» (Материалы: 306). Он наверняка имел в виду русскую жену Пикассо Ольгу Хохлову.

Толстой с интересом наблюдал за шествием нового искусства в России. Еще в середине 1912 года, в комедии «Спасательный круг эстетизму», он изобразил богатых купцов, пламенных энтузиастов нового искусства, в соответствии с жанром, в откровенно сатирических тонах; но футуризм оказался

жизнеспособным — и Толстой, семейно связанный с художественными кругами, убедился в этом очень скоро. Из текста комедии явствует, что он с самого начала превосходно понимал теософские, по сути богоборческие, корни идеологии кубизма и знал о демонической символике куба, но перед войной это не пугало его и не мешало ему быть страстным неофитом футуристического искусства.

Как известно, посетив Россию в начале 1914 года, вождь итальянских футуристов Филиппо Томмазо Маринетти поразился тому, что его приветствуют здесь только люди, казалось бы, бесконечно далекие от его идей, в то время как русские футуристы демонстративно игнорируют его выступления. Толстой выглядел образцовым представителем первых — то есть типичных буржуа. Он был в числе встречавших Маринетти на вокзале в Москве — об этом сообщала «Московская газета» 27 января 1914 года: «Лидера итальянских футуристов встретили Г. Тастевен, А. Н. Толстой (неожиданно объявивший себя апологетом футуризма) <…> 10 февраля 1914 года в “Московской газете” были напечатаны следующие высказывания А. Толстого о футуризме: “В футуризме я вижу чувствование жизни, ощущение радости бытия, поэтому за футуризмом я считаю огромную будущность. Истинные элементы футуризма я нахожу ясно выраженными в творчестве Маринетти, которое меня интересует. Футуризм — искусство будущего. Я провел два вечера в беседе с Маринетти и нахожу, что выступление его в России сейчас своевременно, именно теперь, когда господствуют идеи застоя и пессимизма, когда мрак идеализации старины застилает нам радости непосредственного бытия. Ощущение бытия выражается в движении, а не в застое. Я за истинное движение, а не призрачное, как у нас, — за оживление не только духа, но и тела. Я прошел уже школу пессимизма, вижу в будущем торжество начал жизни[,] и в этом смысле я — футурист”» (Харджиев 1997-2: 34).

На своей первой лекции в большой аудитории Политехнического музея Маринетти появился на эстраде также в сопровождении Г. Тастевена и А. Н. Толстого (Там же: 19). Софья вспоминала о его лекциях:

> Приехал также из Италии в то время модный Маринетти. Его очень шумно встречали. В это время в Москве был сезон маскарадов. Его как основателя футуризма в литературно-художественном обществе молодежь шумно встречала, оспаривая свой русский национальный футуризм. Меценаты устраивали в честь

> него вечера. Снимало его кино. Каждый день он делал шумные доклады. Несогласные с ним в него запускали тухлые яйца, но Маринетти[,]старый итальянский борец за футуризм[,] имел большой опыт в дискуссиях. Прекрасный, пламенный оратор, он справлялся со всеми обструкциями и заканчивал доклады с большим успехом (Дымшиц-Толстая рук. 3: 40)[144].

Толстой выступил в поддержку русских футуристов в прениях после последней лекции Маринетти, прочитанной 13 февраля в «Обществе любителей свободной эстетики». Н. Асеев написал об этом:

> Какой-то человек присоединился к тем, кто протестовал в Свободной эстетике против офранцуживания прений: «Если эти ребята называют себя футуристами, то я тоже — футурист. Именно они напомнили собранию, что, приехав в чужую страну, надо уважать ее язык, а не торговать залежалым товаром “Мафарки-футуриста”![145] Я приветствую эту молодежь, отказывающуюся принимать чужую пулеметную трескотню за последнее слово искусства!» <…> Собрание было огорошено. Это был входивший тогда в моду Алексей Толстой (Асеев 1982: 34).

Итак, похоже, что на сей раз Толстой поддержал футуристов по соображениям националистической солидарности. (Не мешает также вспомнить, что его французский был из рук вон плох.) Соблазнительно думать, что в его глазах футуристы, в особенности бубновалетцы, выглядели продолжателями тех же направлений, которые практиковались «Миром искусства» и «Аполлоном»: реконструкции русского язычества и примитива, и что архаизацию, воскрешающую слово, образ, миф, он предпочитал пулеметному треску звукоподражаний Маринетти[146]. В сущности, есть сходство между тем, что делал «Бубновый валет» в живописи, и тем, что делал в литературе ранний Толстой с его установкой на архаику, стилизацию, лубок, фарс, анекдот. Но, скорее всего, Толстой просто ощутил запоздалый прилив того же чувства, что побудило Хлебникова вообще игнорировать выступления Маринетти, осмеивая «кружева холопства на баранах гостеприимства». Все же, несмотря на эту свою публичную отповедь итальянскому гостю, остающийся неизменно гостеприимным Толстой устроил у себя дома на Новинском бульваре шумный праздник-маскарад в честь его отъезда; ср. в описании Крандиевской:

Масляничные дни 1914 года. Маскарад в квартире у Толстых, на Новинском бульваре. Народу столько, что ряженые толпятся в передней, в коридорах и даже на лестничной площадке. Теснота, бестолочь и полная неразбериха придают особую непринужденность маскарадному веселью. Маски сногсшибательно эффектны, смелы и разнообразны: купчиха Носова в домино из драгоценных кружев и в треуголке, художники с разрисованными физиономиями, эльфы, гномы, пираты, фараоны, арлекины, скоморохи, клоуны, звездочеты и просто полураздетые люди, без твердых тематических установок. Один только Маринетти, итальянский футурист, гостивший в Москве, для которого, по слухам, весь сыр-бор и загорелся, бродил по залам без маски, в своем натуральном виде: смокинг, глаза маслинами, тараканьи усы — тип таможенного жандарма с итальянской границы. Среди ряженых много актеров, приехавших со своими «номерами» — балетными, вокальными, эстрадными. Плотная женщина во фраке и в цилиндре, стоя на стуле, поет куплеты:

В доме у Толстого,
Не у Льва — другого,
Нынче праздник и веселье, все вверх дном!
Всюду песни, пляски,
Все надели маски,
Тили-тили, тили-тили, бом-бом-бом! —
подхватывает хор —
Дама в цилиндре продолжает:
Гостем в залы эти
Входит Маринетти.
И снова Тили-тили, тили-тили, бом-бом-бом!

(Крандиевская-Толстая 1977: 79–80).

Этот яркий момент, по-видимому, был последним в совместной жизни Толстого и Софьи. На этом маскараде он впервые разговорился с Н. В. Крандиевской, в ту пору женой модного адвоката, друга Керенского и Родзянко Ф. А. Волькенштейна, уже давно ему небезразличной. Это, очевидно, имело отношение к наметившейся трещине в отношениях с Софьей. Той же зимой произошла еще одна их встреча с Крандиевской, которая вспоминала:

> …[У]жин в актерском доме, за которым учредительная комиссия под председательством Толстого решала вопрос: быть или не быть в Москве литературно-артистическому подвальчику «Подземная клюква». Единогласно решили, что Москва срочно нуждается в таком подвальчике. После ужина Толстой провожал меня до дома. Усаживаясь в сани, на извозчика, я спросила, действительно ли нужна Москве «Подземная клюква». И кто выдумал ее.
>
> — Я выдумал, — ответил Толстой, — а Москве эта клюква [,] разумеется, как собаке пятая нога (Крандиевская 1977: 78).

Конечно, им двигало желание воссоздать в Москва «Бродячую собаку». Крандиевской он сказал, что выдумал кабачок, чтобы видеться с ней. Театры-кабаре в Москве были, и прежде всего «Летучая мышь», но это была чужая затея, а Толстому нужен был подвал, в котором бы он себя чувствовал «своим», как в «Собаке».

Охлаждение и расставание с Софьей

В начале 1914 года с Толстыми познакомилась переехавшая в Москву знаменитая эмигрантская писательница и журналистка, хозяйка русского салона в Париже Р. Хин-Гольдовская, тридцатидвухлетний Толстой показался ей моложе, а двадцатипятилетняя, как она думала, — на деле тридцатилетняя — Соня выглядела сильно старше своих лет. То ли красота ее оказалась эфемерной, то ли жизнь перестала ее баловать, ср.: «У нее печальный взгляд, и когда она молчит, то вокруг рта вырезывается горькая, старческая складка. Ей можно дать лет 35–37. Ему лет 28–30» (Хин-Гольдовская: 523–524). Это было незадолго до семейного кризиса, приведшего к разрыву. Так что гипотетический роман ее, вызвавший семейный кризис, видимо, начинался еще в Москве.

Софья всегда признавала, что в развале их семьи была виновата она сама. В опубликованных мемуарах ее это объясняется уходом в профессиональную жизнь. В рукописной версии она более откровенна: там сказано, что ее привлек к себе «круг художников-живописцев»; в конце концов она открыто признается в том, что разлюбила мужа.

> 1914 год — год охлаждения друг к другу.
>
> В живописи я делала большие успехи и к 1912 году уже картины мои были выставлены на выставке «Мир искусства». После этой выставки, я каждый год выставлялась на разных выставках. Я все больше и больше была захвачена своей профессией и кругом художников-живописцев. Несмотря на то, что Алексей Николаевич оставался для меня тем человеком, над хрупкостью большого таланта которого я трепетала и несла в себе большую ответственность за расцвет и развитие его дарования, как жена и верный его друг, в этот 1914 год, будучи особенно захваченной своим творчеством, я стала все больше и больше от него отходить. Притупилось чувство женщины и образовалась в наших отношениях трещина (Дымшиц-Толстая рук. 3: 46–47).

Весной они, как всегда, уехали к Волошину в Коктебель, но раньше, чем обычно, в конце марта.

В Коктебеле на одной из прогулок у Софьи с Толстым в первый раз начался разговор о том, что с ними происходит:

«Алексей Николаевич сказал: “Я чувствую, что ты этой зимой уйдешь от меня”. Я ничего ему не ответила [,] и так мы и вернулись домой» (Там же: 48). Разрыв произошел или там же, в Коктебеле, или, что вернее, — подальше от глаз толпы знакомых, в Анапе, где они опять две недели гостили у Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (кажется, что мрачные зимние картины Анапы в романе «Хождение по мукам» связаны с этими ужасными переживаниями).

Впечатления этих тяжелых дней, собственной оставленности и трагических мыслей сохранил рассказ Толстого «Как я был большевиком» (1920):

> В апреле 1914 года, не вытянув до конца неистовой суеты, какою жила в ту последнюю зиму литературно-аристократическая и интеллигентская Москва, я уехал в Крым, в морской поселок возле Феодосии.
>
> В это раннее время дачи еще были заколочены, берег пуст, море туманно и холодно.
>
> В сумерки приходилось уходить в дом, где в пустой белой комнате по стенам шибко бегали длинноногие мухоловки, подвывал сырой ветер и было слышно, как, не переставая, шумело море.
>
> Это уединение, керосиновая лампа, тень от самоварного пара на меловой стене, страшные мухоловки, кусочек брынзы в бумаге, кастрюлечка с макаронами, мною самим сваренными, глухой, тысячелетний, тяжелый шум моря, уединение и покой — все это настраивало на серьезный лад.
>
> Здесь было все, отчего вволю хотелось загрустить о бренности и суете и вволю распустить воображение.
>
> Сидя на кретоновом, пахнущем мышами диванчике, я размышлял о том, как напишу замечательную пьесу, которая всех потрясет мрачной правдой. Я настраивал себя на трагический лад, и мне казалось, что только зловещее, трагическое и кровавое достойно изображения в искусстве (Толстой 1991: 65)[147].

В Коктебеле в этом году, кроме обычных завсегдатаев, гостила племянница Кандаурова, юная многообещающая балерина Маргарита Кандаурова[148] (Софья говорит о ней: «чистое, нежное, очаровательное существо»), и начинающая поэтесса, полуфранцуженка Майя Кювилье, впоследствии жена Ромена Роллана[149]. Софья рассказывает о них до описания своего объяснения с мужем, так что создается впечатление, что ее охлаждение было ответом на его поведение. Но все же, по-

видимому, нелады между ними начались раньше, и они как-то были связаны с ее стилем жизни.

Толстой в отместку жене пустился во все тяжкие. Вначале затеял роман с Ю. Л. Оболенской, о котором мы узнаем из мемуарных заметок последней (Оболенская: 206–207). Но та, к немалому гневу Толстого, переключилась на Кандаурова и вскоре стала его второй женой.

Последовало ухаживание за Кювилье, и наконец он не на шутку влюбился в Маргариту Кандаурову. Софья настаивала на своем отъезде в Париж. Марью Леонтьевну с Марианной отправили к дяде Григорию Константиновичу Татаринову в его поместье Войкино под Симбирском. Но только 21 июля Толстые выехали из Крыма в Москву. Оттуда уже перед самой войной Софья Исааковна отправилась в Париж. Она пишет: «Наконец, Алексей Николаевич согласился на это испытание чувств [,] и я уехала одна в Париж». (Дымшиц-Толстая рук. 3: 49).

Ю. Оболенская, К. Кандауров

Однако в памяти американской ветви отпрысков семьи Дымшиц сохраняется легенда о побеге пылкой тети Софьи Исааковны в 1914 году в Париж с человеком, носившим итальянскую фамилию, которая начиналась на М. Легенда связывает этот побег с крушением брака Софьи Исааковны с Толстым. «Человеком с итальянской фамилией на М», скорее всего, мог быть давний приятель Софьи художник Николай Милиоти, знаменитый своим головокружительным успехом у

женщин. (Впрочем, Милиоти — фамилия греческая.)

В Париже Софья получила письмо от мужа: он писал, что ему снился тяжелый сон, что обрушился их дом и он в большом смятении. В одном из следующих писем он сообщил Софье о своем новом чувстве к Кандауровой. Софья решила было оставаться подольше в Париже. После начала военных действий в августе 1914 года она немедленно выехала в обратный путь: ее пугала мысль остаться в Париже, вдали от родины, в разлуке с дочерью на неизвестный срок. И вот кружным путем — через Бельгию, Германию, Голландию, Швецию, Норвегию, Финляндию — Софья вернулась домой, где ей предстояло окончательное объяснение с мужем и новое устройство своей жизни:

> И вот я Алексея Николаевича застала в нашей квартире, внимательным, нежным и любящим другом. Первым делом была принесена записанная книжка, в которую Алексей Николаевич по моим рассказам занес мое путешествие. Несмотря на то, что наша встреча была трогательной, нежной, но в ней уже была большая трещина, о которой надо было говорить. Произошло между нами полное, до конца честное, исчерпывающее объяснение без всяких упреков. Стало ясно: или жить под одной кровлей из-за дочери, не будучи полноценными супругами, или разъехаться, и было решено, что мы разойдемся — вместо нашей большой квартиры мы снимаем две небольшие квартиры <…>.
>
> Не переехав в квартиру, я временно поехала в Ленинград. Алексей Николаевич поехал меня провожать. Я помню октябрьскую холодную лунную ночь. Мы едем с Алексеем Николаевичем на извозчике и говорим о нашей разлуке и о том[,] пересекутся ли когда-нибудь наши пути. <…>.
>
> На вокзале я вошла на площадку вагона. Алексей Николаевич вошел за мною, обнял меня и сказал: прощай, моя юность, прощай, моя любовь, и больше это в моей жизни не повторится (Дымшиц-Толстая рук. 3: 50–51).

Объяснение причин этой поездки содержится в другой рукописной версии мемуаров Софьи — той, что сделана была ею для ее дочери. Поскольку их брак с Толстым так и не был зарегистрирован, Алексей Николаевич велел Софье ехать в Петроград к его сестре Лиле (Елизавете Рахманиновой) и сказать ей, что его долг — зарегистрировать брак во что бы то ни стало; она должна срочно как-то ему помочь, чтобы Софья смогла бы с

ним развестись. «Я знаю, что она это сделает». И все случилось так, как он сказал[150].

Целью Толстого было оформить свои отношения с Софьей и сразу развестись, оставив ей по разводе фамилию и титул и дав дочери Марьяне законный статус. (Ведь надо вспомнить и то, что дочь была зарегистрирована в Париже на имя отца, а мать вообще не была указана.) Однако, для того чтобы Софья смогла с ним обвенчаться, еврейский ее брак должен был быть аннулирован — на том очевидном, но вряд ли достаточном основании, что она еще в 1911 году крестилась в православие.

Действительно, сестра Толстого помогла Софье подать прошение в Синод. Весь последующий год шла переписка со Святейшим Синодом, имевшая целью аннулировать еврейский брак Софьи и разрешить ей зарегистрировать брак с Толстым. Однако в этой просьбе было отказано. В том же году, позже, Толстой пытался в последний раз задним числом как-то передать Софье имя и титул. В архиве сохранилось его прошение на Высочайшее имя о том, чтобы София Исааковна Розенфельд получила титул графини Толстой, но оно было оставлено без внимания.

После разрыва. 1915 г.

Оставив на время запутанную личную жизнь, Толстой поселил в своей квартире Кандаурова, сам же в качестве военного журналиста отправился на театр военных действий. Маргарита Кандаурова ему в конце концов отказала, как пишет Софья, «из-за моральных причин». В конце 1914 года он начал новую жизнь с

Н. В. Крандиевской: с начала 1915 года оба они переселились на Большую Молчановку на Арбате.

Н. Крандиевская

Чтобы передать Софье Исааковне фамилию и титул, Толстой с Крандиевской готовы были на все — в 1915–1916 годах после провала попыток легализовать отношения с Софьей и развестись возник было даже безумный план ее удочерить[151]. Однако у Наталии Васильевны затягивался ее собственный развод и легализация их отношений с Толстым. Еще в первой половине января 1917 года он пишет Крандиевской: «Пожалуйста, поторопи Рабиновича (т. е. адвоката, занимавшегося ее разводом. — *Е.Т.*).

Мы повенчаемся на Красной горке» (Переписка-1: 266). Тем временем родился их сын Никита, грянула Февральская революция, и все узлы у обоих бывших супругов были развязаны. Церковь отделилась от государства, титул стал пустым звуком, а незаконнорожденные дети уравнялись в правах с законнорожденными. Этой весной они, действительно, тихо обвенчались.

На Молчановке

Характер Софьи выявляется особенно ярко еще в одном

свидетельстве об обстоятельствах расхождения ее с Толстым, которое оставила Л. В. Шапорина-Яковлева в своем дневнике:

> 11. X. 1953 г.
>
> Спускаясь вчера по лестнице от Софии Иса[а]ковны Дымшиц (Толстой), я подумала: вот подлинно израильтянин, в котором нет лукавства, как сказал Иисус Христос о Нафанаиле[152].
>
> Лукавства в ней никогда не было и корыстолюбия также. Она разошлась с Толстым (вписано: *из-за собственного легкомыслия, она признает это сама*), не взяв у него ничего. Вчера она мне рассказала, что А.Н., женившись на Наталье Вас., пришел к ней и сказал, что тетя Маша (Тургенева) подарила ему свое небольшое имение на Волыни, но он хотел передать его Марианне, Софья Ис. была этим страшно оскорблена. — Ты (вписано: *следовательно*) отказываешься от отцовства; я думала, что если ты отец Марианки [,] то пока у тебя будут деньги, будет и у твоей дочери (вписано: *не будет у тебя, не будет и у нее).* Ты будешь о ней заботиться, (вписано: *Зачем же ей имение?)* Или ты отказываешься от своего отцовства? — и она вышла из комнаты, а А.Н. заплакал. — Не всякая бы так поступила. (Шапорина 2011-2: 237–238)[153].

Транскрипт (запись устного английского перевода второй рукописной версии мемуаров Дымшиц, принадлежащей ее московской родне, находящаяся в Музее А. Н. Толстого) добавляет сюда важный эмоциональный штрих: Софья обещала ему, что его дочь у него не заберут, но надеялась, что и он сам не оставит девочку. Толстой понял ее моральную позицию: Софья почувствовала, что он откупается, и отказалась, чтоб навеки привязать дочь к нему. Взволнованный, со слезами на глазах, Толстой сказал, что, если бы кто-нибудь сделал ему то, что он только что сделал сам, тот стал бы его врагом до конца дней. Таково было состояние его души, и он добавил: я даже и не думал от тебя уходить, расставаться с тобой. Это ты виновата. Очевидно, в этот момент он восхищался ее гордостью.

Здесь, может быть, ключ к тому, почему так любили Софью у Волошиных: у нее было достоинство и внутренняя свобода, она стремилась к независимости, была нравственно чуткой и детски наивной. Волошинский круг расхождение их с Толстым не одобрил. Волошин писал писательнице А. М. Петровой, соседке и приятельнице по Коктебелю, из Биаррица летом 1915 года:

> Бедный Алехан… Его «жены» будут доить его, и действительно ему придется (и приходится) исходить рассказами[154]. Я слишком мало знаю Тусю… А Соню мне очень жаль. Я ее лично очень люблю. Я не вполне понимаю, что именно произошло <в> прошлое лето. Ведь она все хотела свободы, все хотела создать свою отдельную жизнь… (Волошин 1999: 142).

Приблизительно в это же время Толстой, работая над «Егором Абозовым», поместил туда эпизод встречи героя с бывшей подругой и общей их маленькой дочкой; психология женщины здесь вне всякого сомнения имеет отношение к поведению Софьи в период расставания:

> Вчера ему удалось избежать ночного разговора и лечь рано. За все эти три дня после чтения повести Марья Никаноровна страдала молча и опять-таки с подчеркиванием, как ему казалось. Она уже теперь не хотела его понимать и не старалась, как в первое время его приезда или как года полтора тому назад, перед последней разлукой, подавить свои желания и жить не своей, а его внутренней жизнью. Она словно додумалась теперь до чего-то, быть может и не крупного и даже очень среднего, и стала на этом, не желая уступать. Ее смирение было упрямым и неподвижным. От этого еще досаднее становилось Егору Ивановичу. Ясно, что разговоры о дружбе, об обоюдной вольности оказались чепухой. И всего хуже было то, что она молчанием, всем видом своим заставляла его думать о долге и обязательстве к ней и дочке. Простая и верная фраза — ну, любил и разлюбил, что же дальше? — оказывалась и не простой и не ясной. Дальше было еще что-то, еще непройденное и важное. Он не знал, что это, она — знала (Толстой ПСС-15: 52).

Тут очень точно указана причина расставания — неспособность и нежелание жены «жить внутренней жизнью» мужа, с опасным довеском «подавить свои желания». И тактика женщины, неослабно навязывающей отцу заботу о дочери, тоже списана с натуры.

Своя судьба

В 1915 году Софья поселяется с Марьяной, Марьей Леонтьевной и няней в небольшой квартире на Молчановке, около Козицкого переулка, но остается там недолго и переезжает в «обормотник»; затем вместе с Е. О. Кириенко-Волошиной и Е. Эфрон в 1916 году она селится у Кандауровых, в их новой просторной квартире на Большой Дмитровке, где создается очередной вариант «обормотника».

См. детали ее скитальческой жизни, запечатленные в мемуарных фрагментах Ю. Л. Оболенской:

> К 1916 г.
>
> В 1916 г. в квартире К<онстантина> В<асильевича> жили еще (кроме М. С. Сарьяна. — *Е.Т.*) Софья Ис. Дымшиц с дочуркой Толстого, М. Астафьева, артистка Камерного театра, студент Гуковский, репетитор племянника Володи; посещали К<онстантина> В<асильевича> «шмендрики» (так звали двух молодых людей), Ганзен, некая М. Н. (бывшая впоследствии моей ученицей), «Валетка», подруга жены К<онстантина> В<асильевича>.
>
> В отличие от Волошинского «обормотника» мы называли квартиру на Б. Дмитровке в д. Михайлова — «Ноев Ковчег». У всех были псевдонимы — один «светский», другой — «блатной». Сам Конс<тантин> Вас<ильевич> по-светски назывался «Ханом» (Хан Даур», а по блатному «Костька-князь». Я — по-светски — «Графиня Юлия» (из пьесы[155]) [,] а по блатному — «Юлька-Безумная». <…> Жена Толстого — «царевна Софья», она же — «Сонька — золотая ручка» и «Гадалка» (назвала М. Астафьева). <…> Нередко разыгрывали кого-нибудь. <…> Разыграть С. И. Дымшиц не удавалось, так как она ничего не понимала. Мы однажды подвернули ей особым образом одеяло, но она подумала, «что это Дуня так плохо постлала постель» (Оболенская: 209–210).

Этот отрывок дает возможность точнее представить характер Софьи. Это человек, настолько чуждый пошлости и дурным мыслям, что не понимает двусмысленных шуток.

Ее новое увлечение живописью на стекле отразилось в стихотворном послании из числа тех, которыми забавлялись в

«Ноевом ковчеге»:

> И у «Соньки-гадалки» есть немало забот:
> Ей ни денег не жалко, ни усердных хлопот,
> Перекрасила рьяно все осколки стекла
> (Задыхалась Марьяна и поесть не могла).
>
> И развеяв бесследно скипидар и бензин[,]
> «Производство» победно понесла в «Магазин»[156].
> Торговала на славу — хоть о том не пиши,
> Угостились по праву на ее барыши!
>
> *(Оболенская, там же).*

Ср. о ее первых стеклах: «Ее первая конструкция на стекле, показанная на выставке “Магазин”, в 1916, тем, что была написана на обеих сторонах стекла, порождала разнообразные пространственные эффекты. После революции она использовала ту же технику в серии “Агитационное стекло”, в частности “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!” (1921), где она включила в многослойные конструкции революционные лозунги» (Дуров).

Из этого общежития Толстой забирает Марьяну к себе: у него дома живет маленький сын Натальи Васильевны Федор[157], и он ищет выхода из нелепой ситуации, когда чужой ребенок живет с ним, а собственная дочь — у чужих людей.

> Как-то раз я уехала в Ленинград, оставив Марьянночку с няней у Кандауровых. Вернувшись, я Марьянночки не застала дома. Оказалось, что за мое отсутствие у дочки заболел зуб. Няня позвонила Алексею Николаевичу, тот приехал и повез ее к зубному врачу, а оттуда к себе, позвонив по телефону, что он на следующий день приедет и даст ей расчет. Так он и сделал. Когда я вернулась и позвонила Алексею Николаевичу, он мне сказал, что в отношениях мужа и жены дети ни при чем. Ребенок должен жить там, где ему будет лучше, а так как я к жизни мало приспособлена, то Марьянночка должна жить у него, где ей всегда будет лучше[158]. Закон был на стороне отца[159]. На меня насели мои друзья, что я должна подчиниться, так как это лучше для Марьяны, и я подчинилась. Каждое воскресенье Марьянночку ко мне приводили и в случае недомогания мне сейчас же давали знать, таковы были

> мои условия. Таким образом я от ребенка не была оторвана, но дороги наши с Алексеем Николаевичем окончательно разошлись и <встретиться> пересечься им в жизни не пришлось. Я вся ушла в живопись (Дымшиц-Толстая рук. 3: 54).

Транскрипт точнее передает и мотив действий Толстого: Софья не годится, чтобы воспитывать дочь, она не просто не приспособлена к жизни — она не приспособлена к семейной жизни, то есть беспорядочная любовная жизнь бывшей жены будет плохо влиять на ребенка. Кандауровы поддержали Толстого, хотя были друзьями и его, и Софьи. У них могло быть несколько мотивов, главным из которых, конечно, была жалость к ребенку, но немаловажно и то, что Софья жила в их квартире, где ребенок и нянька всех стесняли.

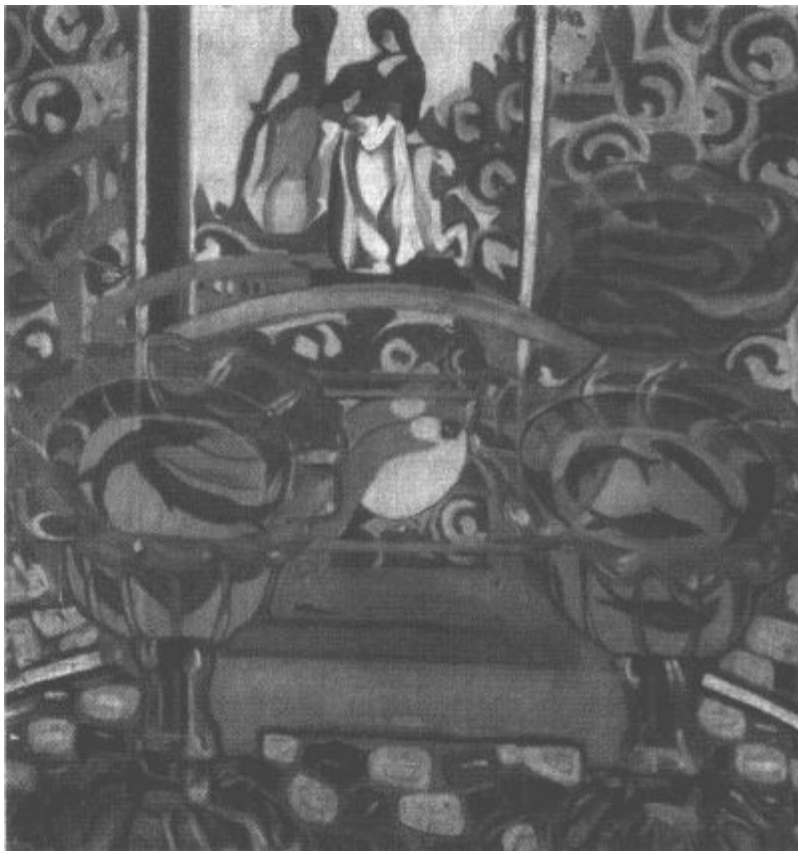
Авангардистка

Для Софьи это время не только личной драмы, но и усиленной профессионализации. Начиная с осени 1914 года она как бы переживает вторую молодость, чувствует себя частью авангардной молодежи: «Было время большого энтузиазма искусства и исканий. Все были молоды, жизнерадостны и до самозабвения влюблены в Искусство. С выставки почти не уходили, и если уходили, то толпами опять куда-нибудь, где бы совместно можно было бы продолжать вариться в том же соку», — пишет она об этом времени (Дымшиц-Толстая рук. 1: 41).

Но увы, далеко не всегда ее ждет профессиональный успех:

> Помню первую выставку после организации Союза в 1915 году[160]. На ней были представлены все художники, начиная с «Мира искусства» и кончая Татлиным и Малевичем. Была и я там представлена 12 холстами. Я очень увлекалась блестящими поверхностями в живописи, водой, стеклом, блестящим металлом, отражениями и человеческим телом в plein-air'e. <Мои вещи> Одна из них, «Аквариум»![,] находится в Русском музее[161]. Мои вещи нравились художникам, мне дали занять одно из лучших мест на выставке. За несколько дней до вернисажа вдруг приехал из Парижа художник Шагал. Около моих вещей оказался небольшой простенок. Меня спросили, не против ли я, чтобы мои вещи висели рядом с Шагалом. Я посоветовалась с выставочной комиссией. Сопоставили вещи и решили, что совершенно не страшно. Оказалось же иначе. В вернисаж в газете появилась рецензия на Шагала, занявшая весь подвал. В рецензии писалось, что Шагал — это мировая известность, вещи которого вперед раскупаются всеми коллекционерами мира. Понятно, что наших московских коллекционеров не пришлось после такой рецензии уговаривать, и вещи были в первый день все распроданы, и на выставке толпа стояла только у вещей Шагала. Остальные все картины отошли на второй и третий план, а я, рядом висящая, особенно пострадала. На этой выставке выступил Ларионов со своим «лучизмом», Гончарова с серией молдаванских евреев, Малевич со своими квадратами — белый на белом, черный на черном, Татлин со своим контррельефом, <и громадное> большое количество художников, начиная с

«Мира искусства» и левее… (Дымшиц-Толстая рук. 1: 39–41).



С. Дымшиц-Толстая. Натюрморт («Аквариум»). Около 1914 г.? Омский музей (ранее находился в Русском музее)

Софья имеет в виду «Выставку живописи 1915 года» (23 марта — 26 апреля 1915 года) в Москве в Салоне К. Михайловой на Большой Дмитровке. Здесь участвовали футуристы В. Маяковский и В. Каменский, крайние экспериментаторы В. Татлин, М. Ларионов, Н. Гончарова, а также «бубновалетцы» — А. Лентулов, П. Кончаловский, Г. Якулов и др. Софья Дымшиц-Толстая, согласно каталогу, представила: четыре картины и пять «стеклянных миражей». Однако гвоздем выставки стали 25 работ Марка Шагала (Хмельницкая: прим. 111). Рецензии превозносили Шагала до небес. Одну из рецензий (в журнале «Северные записки») написал Я. Тугенхольд, который и привлек Шагала к участию в выставке (Дымшиц-Толстая рук. 1: прим. 112).

В 1916 году Софья Дымшиц радикально меняет свою художественную манеру, начинает экспериментировать с

проблемами трехмерности в живописи, увлекается живописью на стекле и рельефами. Один «Стеклянный рельеф» (смешанная техника на стекле, сталь), выполненный Дымшиц-Толстой около 1915 года, сохранился до настоящего времени и находится сейчас в галерее Розы Эсман в Нью-Йорке (Хмельницкая). Софья постоянно возвращается к своим попыткам отхода от плоскости:

> …Пикассо задел меня сериозно. Его живопись, доведенная до каких-то голых элементов, и, наконец, его наклейка[162] для меня явились совершенно логичным результатом его исканий — Пикассо вылез из двухмерной живописи. Значит, стала возможна трехмерность на плоскости. Появились рельефы как логическое продолжение Пикассо и, наконец, появился татлиновский контррельеф[163], т. е. уход в конструкцию. Я же не могла оторваться от плоскости. Найдя прекрасный материал — стекло, которое, будучи плоскостным, давало трехмерность, если его обрабатывать с двух сторон, я стала экспериментировать. Дерево, пробка и стекло, естественное углубление и наращивание фактурами, и, наконец, комбинация материалов давали трехмерность. В Москве молодежь <горела искала> дерзала. Появились новые выставки: «Бубновый валет»[164], где объединились наши русские сезаннисты, «Магазин», где были собраны кубисты, пикассисты и <рельефисты> контррельеф Татлина. Там же и я была представлена со своими стеклами <…>
>
> Я помню[,] как ко мне обратился на выставке «Магазин» один гражданин с просьбой объяснить ему произведения. Я охотно это сделала. На прощание он мне подал визитную карточку. Оказалось, что это был психиатр, который решил такими опросами установить психическое состояние левых художников (Дымшиц-Толстая рук. 1: 32–34).

Татлин все ближе к ней. В 1916 году у нее забирают Марьяну. Софья все больше времени проводит в Петрограде у родителей. В середине 1910-х годов своеобразным центром футуристических исканий в Петрограде была мастерская художника Л. А. Бруни, находившаяся в здании Академии художеств, куда часто приезжали литераторы и художники из Москвы, в их числе и Софья Дымшиц-Толстая. В марте 1917 года она входила в петроградские художественные объединения — «Свобода искусству», «Искусство, Революция», «На революцию» (Хмельницкая: прим. 116, 117). В это время организацией

объединений левого искусства занимается Татлин:

> Февральская революция застает Татлина в Петрограде; он участвует в организации «левого блока» деятелей искусства, которым делегируется 12 апреля в Москву, где участвует в создании профсоюза художников-живописцев (Профхуджив), становится председателем его «Левой федерации» («Молодой») (Стригалев, Хартен: 388).

Именно этой весной, полной надежд, происходит ее сближение с Татлиным. После лета 1917 года, проведенного на этюдах в Симбирске, Софья с дочерью возвращается в Москву; на дворе октябрь 1917 года. На улицах стреляют. На вокзале их встречает Татлин и, среди стрельбы, отвозит к себе домой, где они живут несколько дней, боясь выйти на улицу (Костеланец: 5.). В конце 1917 года Софья Исааковна, принявшая за шесть лет до того православие, возвращается в лоно иудаизма (что было тогда нередким явлением) — об этом сохранилась соответствующая запись в Петроградской синагоге. Той же осенью она в составе бригады художников (Родченко, Удальцова и др.) под руководством Татлина расписывает кафе «Питтореск» (по эскизам Г. Б. Якулова).

В конце 1917 года в Москве образуется Союз профессиональных художников и живописцев, Татлин — его председатель. Он же делегируется в Совет рабочих депутатов, художественная секция. 26 мая в Москве открывается грандиозная выставка современного искусства, где в основном левые и почти нет импрессионистов (сам Татлин не был представлен). Татлин начинает восприниматься как неформальный глава всех футуристов в пластических искусствах, и вскоре этот статус получает административное выражение: весной 1918 года начинает формироваться Московская художественная коллегия Отдела ИЗО Наркомпроса под его председательством. Татлин готовит концептуальные документы для правительственного плана монументальной пропаганды, планирует реформы художественного образования и музейного дела. Доклад о специальных музеях художественной культуры он делает вместе с Дымшиц-Толстой (Стригалев, Хартен: 388). Толстой же с новой семьей в конце июля 1918 года покидает Москву и отправляется на гетманско-немецкую Украину, затем в «белую» Одессу, оттуда в эмиграцию в Константинополь и Париж. На Большой Молчановке остаются тетка Марья Леонтьевна и дочь Марьяна; в свою с ним бывшую квартиру, к дочке и тетке, вскоре вселяется Софья, а с ней и Татлин.

Софья с В. Татлиным

Софья Дымшиц также была секретарем Татлина в Московской художественной коллегии ИЗО Наркомпроса и заведовала Международным бюро этой секции, а Татлин был ее заместителем. 1 марта 1919 года при Международном бюро состоялось заседание редколлегии нового журнала «Интернационал искусства». Она вместе с художником Моргуновым готовила к публикации первый (и единственный) номер журнала «Интернационал искусства», так и не вышедший из-за недостатка денег и бумаги. В этом журнале должен был, среди прочих, сотрудничать и Вяч. Иванов[165]; Велимир Хлебников написал для журнала «Интернационал искусства» статью «Художники мира!». Для этого же журнала им были написаны статьи «Ритмы человечества», «Голова вселенной»,

«Колесо рождений», которые он передал в Международное бюро Дымшиц-Толстой[166]. В последние годы жизни Хлебников из друзей чаще других вспоминал Л. Бруни[167] и Софью Дымшиц-Толстую[168] (Лавров 2002, 2007; Янгиров 1998).

В 5-м номере московского журнала «Искусство» (1919) сообщалось о том, что Вадим Шершеневич написал о Софье Дымшиц-Толстой монографию (Харджиев 1997-1: 72). Эта монография не найдена.

В 1919 году Софья с Татлиным, рассорившись со Штеренбергом, переезжают в Петроград:

> Я уже писала[169], что, не поладив с художником Штеренбергом, мы, четверо художников: Татлин, Малевич, Моргунов и я — решили переехать в Ленинград. Татлин и Малевич ехали на определенную работу, заведовать индивидуальными мастерскими в Академии художеств. Мы с Моргуновым назначения еще не имели. По дороге началась ссора между Малевичем и Татлиным. Малевич упрекал Татлина, художника материальной культуры, в узости кругозора. Он говорил, что Татлину заслоняет горизонт железо. Вообще это были два соперника того времени, самых резких и непримиримых. По приезде в Ленинград, мы всей группой направились в Академию художеств, где, как я уже писала[170], Татлин и Малевич должны были возглавлять свободные мастерские. Татлин к этому времени полностью оторвался от плоскости. Он построил композицию из материалов в угловом пространстве, назвав это произведение контррельефом, в отличие от плоскостей и объемов, строившихся на плоскости. К этому времени, я уже писала, что ни от плоскости, ни от темы оторваться не могла, пошла другим, своим путем. Я облюбовала стекло, как материал, дающий возможность, благодаря своей прозрачности, обработки с двух сторон. Таким образом, я получала материальный рельеф, оставаясь на плоскости. Кроме стекла, я работала и на дереве. Дерево не было прозрачным, но давало возможность материального углубления. До этого у меня был период увлечения материальной фактурой на плоскости, которая давала более острое впечатление от восприятия живописи (Дымшиц-Толстая рук. 4: 1–3).

Журнал «Интернационал искусства» так и не вышел из-за отъезда Софьи, застряв в Международном бюро по делам

искусств. Обложка первого номера и статьи Малевича, Татлина, Хлебникова, Штеренберга и др. из рукописного сборника «Интернационал искусства», включая ее собственную статью «Интуиция — основа живого творчества», хранятся в РГАЛИ. К празднествам 7 ноября 1919 года она, в числе других художников, среди которых и Татлин, проектирует убранство Красной площади и фейерверк. Начинается работа над знаменитым «Памятником III Интернационала» — моделью гигантского спиралевидного здания, первоначально задуманного как памятник Октябрьской революции, в котором Татлин предполагал разместить администрацию всемирного государства будущего:

> Еще будучи в Москве, Татлин получил заказ от правительства на памятник III Интернационалу. Татлин представил проект. <К> детальн<ой> разработке этого проекта Татлин приступил, уже будучи в Ленинграде. В брошюре Пунина «Памятник III Интернационала Татлина» мы читаем: «Основная идея памятника сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных частей и должна была дать новый тип монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной». Татлин был очень увлечен этой работой. Приходили смотреть комиссии, ответственные работники, художники этих трех[171] профессий изобразительного искусства, и вокруг памятника была большая шумиха. В этой работе я принимала пассивное участие (Там же: рук. 4: 3–4).

Хотя Софья скромно пишет: «В этой работе я принимала пассивное участие», это не соответствует сути дела, потому что она ассистировала в создании «Башни III Интернационала»: проектировала и варила для модели стеклянные детали. Кроме того, она готовила пищу — кашу — для бригады, работавшей над памятником. Но порой они сидели вокруг буржуйки холодные и голодные и радовались горстке муки.

> Мы, друзья Татлина, проводили совместно время, почти не расставаясь. Был страшный голод. Помню вечер у Татлина. Последний получил откуда-то немного белой муки. Сидим втроем: Татлин, я и ученик Татлина Виноградов, приехавший в Академию откуда-то из глубинки (?) Советского Союза. Сидим вокруг буржуйки холодные и голодные. Смотрим с вожделением на белую

муку и думаем, что бы из нее сотворить. Вдруг Виноградов говорит: «Отец у меня пекарь, и я умею печь баранки». Завернувшись в простыню, он начал мастерить. У нас с Татлиным потекли слюнки, когда мы увидели, как мука превратилась в поджаристые баранки. Не забыть мне никогда этих чудесных баранок с морковным чаем (Там же: 5).

Смерть подступала вплотную, и Софья почувствовала: необходимо что-то делать, чтобы спасти себя и близких людей. Она решила съездить за продуктами в Витебск; любопытно: при этом она не упоминает, что родилась в Витебске и что там оставались ее родственники. Вместо этого она ссылается на прецедент Малевича, поехавшего за продуктами в тот же Витебск к другому уроженцу этого города, Шагалу:

> Еще один эпизод, связанный с голодом и разрухой 1920/1921 г. Возвращаюсь от Татлина домой. Иду по Невскому проспекту, весь в сугробах. Прыгаю с сугроба на сугроб, и вдруг впереди сани идут цугом. На санях сложены штабеля трупов, умерших от сыпняка. Пришла домой, посмотрела на себя в зеркале, вспомнила Татлина и его учеников, еле живых, и решила ехать в Витебск за продуктами. Наметила я для поездки Витебск не зря. Я уже говорила, что в группе приехавших московских художников был Малевич. Когда наступил голод, Малевич с учениками уехал в Витебск, где в то время находился и художник Шагал, уроженец Витебска. Рассчитывая на их помощь в добывании продуктов, я решила ехать туда же. Белоруссия еще ела хлеб и сало. Дали мне командировку, и я поехала, взяв на обмен все, что у меня было, а было у меня уже немного. Малевич и Шагал развернули в Витебске большую деятельность, как в оформлении города, так и в диспутах в вопросах об искусстве.
>
> Я попала в Витебск после Октябрьских торжеств, но город еще горел от оформления Малевича: кругов, квадратов, точек, линий разных цветов и шагаловских летающих людей. Мне показалось, что я попала в завороженный город, но в то время было все возможно и чудесно, и витебляне на тот период времени заделались супрематистами. По существу же горожане, наверное, думали о каком-нибудь новом набеге, непонятном и интересном, который надо было пережить (Дымшиц-Толстая рук. 4: 5–6).

Однако, как выяснила Людмила Хмельницкая, ситуация, описанная Софьей, относится не к зиме 1920/1921 года, а к предыдущей зиме:

> …В оформлении Октябрьских торжеств 1919 года в Витебске Малевич не участвовал. Через год, в ноябре 1920 года, Шагала уже не было в Витебске, а супрематистам было запрещено участвовать в оформлении празднества. Описанная Дымшиц-Толстой ситуация могла возникнуть в городе только после 17 декабря 1919 года, когда к юбилею Комитета по борьбе с безработицей Малевич с группой учеников оформил несколько зданий города в супрематическом стиле. В это же время Дымшиц-Толстая могла присутствовать на диспуте об искусстве, который состоялся в Витебске в зале Революционного трибунала 22 декабря 1919 года, в день закрытия Первой Государственной выставки московских и местных художников. По свидетельству современников, аудитория во время проведения диспута «была переполнена и не вмещала всех желающих» (Хмельницкая: прим. 129).

Софью встретили радушно, однако она не называет имен: с кем же она встречалась и кто же помог ей? С Малевичем, как она пишет сама, она встречалась только на выставках. Но, очевидно, это относится к более поздним годам. Нам неизвестно, в каких отношениях она могла быть с Шагалом, расстроившим успех ее на выставке «1915 год», да вдобавок женатым на сестре ее законного мужа, поломавшего ей жизнь, не давая развода. Она отделывается нейтральным «художники».

> Художники были мне очень рады и всячески мне помогли в нашей ленинградской беде, и я поехала назад с тремя буханками хлеба, килограммом масла, килограммом шпика и крупой. Все это было на дорогу замаскировано, так как действовали заградительные отряды, которые отнимали лишние продукты. Хлеб отряды не отнимали. Масло и шпик пристроили в ящик с красками, а крупу зашили в подол юбки. В вагоне, в отдельном купе, я ехала вдвоем с одной женщиной, которая тоже ехала по командировке. Пройдясь несколько раз в уборную, моя соседка обнаружила дорожку из круп, которая вела в наше купе. Стало ясно, что разорвался шов в подоле юбки. Пришлось соседке конспирацию раскрыть. Мы ждали заградительный отряд

— положение было отчаянное — пришлось в коридоре подбирать крупу. Соседка усердно помогла и в благодарность я к ней почувствовала большое доверие и поделилась насчет секрета масла и шпика. С заградительным отрядом обошлось благополучно[,] и мы приехали в Ленинград. На вокзале меня ждали Татлин с учениками. Взглянув с вожделением на мою поклажу [,] у Татлина загорелись глаза[,] и он стал торопить домой. Пришлось [,] конечно [,] с вокзала идти в Академию Художеств пешком, так как трамваев не было. Украинец, любящий покушать Татлин с ящиком из-под красок <обрыв последовательности в повествовании, видимо, Софья пропустила строку>.

<…> открывал Татлин. В ящике, как я уже писала, были замаскированы шпик и масло. Длинноногий [,] он гордо шагал и все время нас поторапливал. Вернувшись в Академию [,] затопили сразу буржуйку и стали заваривать фруктовый чай. Татлин сразу принялся распаковывать ящик с маслом и шпиком. Открыв ящик, он остолбенел, масла не было, от шпика остался небольшой кусок. Я поняла, что это было дело рук соседки, которой я поверила тайну ящика, и чуть не заплакала от обиды. Татлин, поджав губы, сказал, но ведь есть хлеб, каша, кусок шпика и горячий чай, а остальное приложится, приложится…

Успокоились только тогда, когда сварили кашу и наелись вдоволь вкусного хлеба со шпиком с горячим чаем, И тогда Татлин рассказал нам следующую историю из своей жизни. Он был родом из Харькова, сын инженера. Рано умерла мать. Вскоре отец женился на молодой, красивой, но злой и эгоистичной женщине, с которой Татлин не поладил. Кончилось тем, что отец шестнадцатилетнего Татлина выгнал из дома. Очутившись без денег, жилья и одежды, Татлин нанялся в матросы. Глядя на остаток хлеба, Татлин говорил: «А мы, матросы, бывало поймаем осетра, вспорем ему брюхо, крепко посолим и ложками с краюхой хлеба едим свежую осетровую икру, а кругом океан, океан…» Сказал, задумался и сразу помолодел. «Ну, а теперь расскажу другое — когда я поступил в Московскую школу живописи, денег и заработка у меня не было. Я жил в трущобах в сырой темной комнатушке. Рядом жил студент. Однажды у него собрались гости. Слышу за стеной ура, принесли котел с горячей картошкой, а я

второй день ничего не ел. От слабости лежу и слушаю веселые вскрики восторга от горячей картошки, и тут во мне зародилась отчаянная мысль — войду и возьму из котла горячей картошки. Решил и сделал. В комнате у соседа воцарилось молчание. Я схватил обеими руками горячей картошки из котла и молча вышел из комнаты. Смеха за стеной больше не было. Все вскоре разошлись». Обращаясь к нам, Татлин говорит: «А вы говорите, что голодно».

С Малевичем мы мало встречались. У него была большая группа учеников, большие энтузиасты «супрематизма», которые были очень преданы Малевичу. Наша группа с ним встречалась только на выставках. Помню, на одной выставке я с Малевичем осматривали картины. Он меня все время подталкивал, говоря «мимо, мимо», но [,] когда мы подошли к татлиновскому контррельефу, я на его «мимо» энергично запротестовала. Тогда он на меня махнул рукой, сказав: «Я думал, что у Вас горизонт шире» [,] и удалился. У Малевича на выставке были супрематические вещи последнего периода: черный квадрат на черном фоне и белый квадрат на белом фоне. Малевич был совершенно нетерпим к чужим произведениям, в особенности к своему сопернику новатору Татлину (Дымшиц-Толстая рук. 4: 6–8).

Но отношения их с Татлиным были недолгими. В 1921 году Софья Дымшиц-Толстая вышла замуж за Германа Пессати, баварского архитектора-коммуниста, эмигрировавшего в Советский Союз из Германии после поражения «красной Баварии». Это был авангардист баухаузовского толка, судя по немногим сохранившимся его работам. После расставания с Татлиным Софья какое-то время продолжала заведовать издательской секцией при ИЗО Наркомпроса. При ней вышли книги «Искусство негров» Владимира Маркова и первая часть дневника Делакруа. Вскоре издательская секция и Международное бюро по делам искусств были ликвидированы, и Софья перешла на выборную работу в только что организованный Союз работников искусств: в живописной секции Союза она была выбрана сначала ответственным секретарем секции, а потом заместителем председателя секции.

В первой половине 20-х она участвовала в выставках левого искусства: в 1922 году в выставке «Объединение новых течений в искусстве» (135), в 1923 году в петроградской гигантской

«Выставке картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923». Дымшиц-Толстая входила в «Центральную группу объединения новых течений в искусстве», руководимую Татлиным.

Искусствовед и музейный деятель Николай Пунин, поклонник татлинского конструктивизма, раскритиковал творчество Дымшиц-Толстой за ее якобы «непонимание роли материала» и «позитивизм», противопоставляя ей самого Татлина:

> …[Е]сть еще одно имя — имя, достаточно известное по многим выставкам нового русского искусства — его следует назвать прежде всего, так как работы, связанные с этим именем, целиком развиваются в плане исследования живописных материалов и генетически, хотя самостоятельность их не подлежит сомнению, восходят к инициативе Татлина. Это имя — С. Дымшиц-Толстая. Ни в какой мере не умаляя значения ее работ, нам бы хотелось только возразить против ограничений, допускаемых художницей в отношении понимания роли и назначения живописных материалов. Татлин, исследуя материалы, никогда не опускается до позитивизма, столь характерного в работах Дымшиц-Толстой. Для него материал не застывшая, непроницаемая конкретность, которую можно измерить мерами длины или веса, утвержденными международными конвенциями, именно нет — материал в работах Татлина только чистое качество культуры, живописное вещество, наполняющее мировое пространство; поэтому его опыт в отношении материала не конкретен, не имеет тяжести догмата; это всегда живой опыт напряженного огромной чуткостью организма и при этом опыт, не ограниченный ни данным местом, ни временем. Дымшиц-Толстая, наоборот, почти с убеждением, ставит свои опыты в такие условия, в которых роль материала сводится к весьма ограниченной роли полуфабриката или даже сырья, т<о> е<сть> именно предельно конкретизирует качество до того, что оно даже перестает быть элементом культуры, становясь объектом индустрии, агит-искусством, или «искусством в производстве». Повторяю, это не умаляет живописного значения ее работ, но это засоряет самое дно культуры, именно культуры, противопоставленной в наши дни индустриальной западноевропейской позитивной цивилизации (Пунин. См.: Хмельницкая: прим. 135–138).

Пунин усмотрел в ее работах прикладной импульс, роднящий их с западным дизайном, и предпочел чистый, духовный импульс восточного искусства Татлина.

В 1924 году художница приняла участие в Международной выставке в Венеции — это была ее практически единственная зарубежная выставка за все послереволюционные годы. Ее натюрморты экспонировались на XIV Международной биеннале искусств в Венеции (1924) — это была ее последняя международная выставка.

Авангард во второй половине 20-х выходил из моды. Его теснили традиционалисты справа и идеологические ревнители слева. В духе времени Софья хотела ближе подойти к новому, как она пишет, «буйно растущему человеку»: надо было думать о новой тематике. Она стала писать стекла на агитационные лозунги, но их форма была новому зрителю непонятна. Нужно было найти изобразительный язык, понятный массовой аудитории.

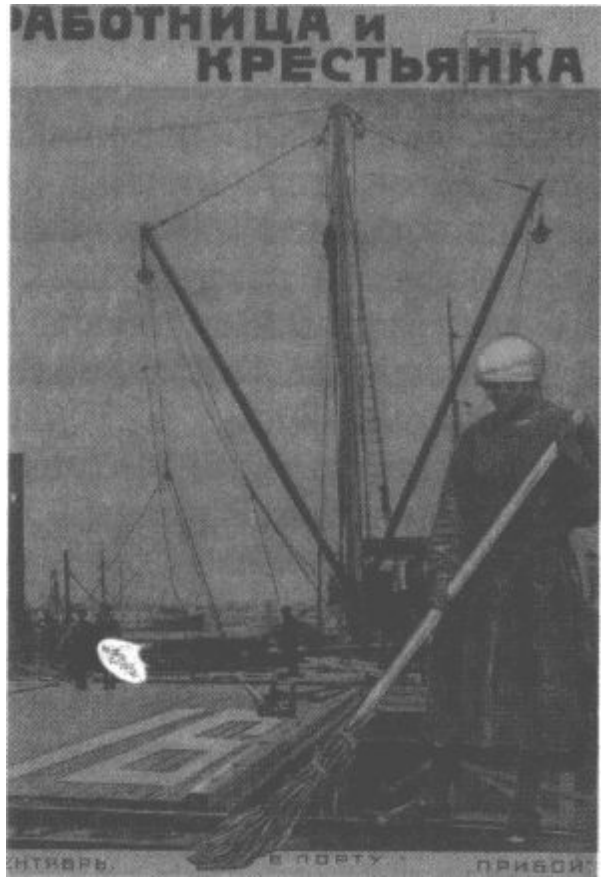
Кроме того, о чем Софья не пишет — у нее родился сын, и нужна была постоянная служба. Она начала работать в массовом ленинградском женском журнале «Работница и крестьянка». В 1925–1935 годах она заведовала там художественным оформлением, а также отделом культуры быта работницы и крестьянки. Вот как охарактеризован этот журнал в современной статье: «Журнал “Работница” был ориентирован на работниц и отражал проблемы рабочего класса, только с “женским” уклоном; журнал “Крестьянка” — на “крестьянок”. Забавное исключение составлял журнал “Работница и крестьянка”, латентно ориентированный на интеллигенцию (правда, обычно в первом поколении, то есть на выучившихся рабочих и крестьян). Он выгодно отличался от “одноименных” журналов более широким спектром проблем: журнал печатал не только политические постановления и материалы, непосредственно связанные с трудовым процессом в городе и деревне, но и статьи по вопросам образования (даже высшего), культуры, искусства» (Дашкова).

Софья в эти годы вовсе отказалась от графики как чересчур статичной, считая, что совместная работа художника и фотографа по темпам более свойственна массовому журналу: фото больше свяжет журнал с читателем. Совместно с фотографом она стала выезжать на предприятия, где организовала фото, выбирая типаж и компануя фото, а фотограф — обычно квалифицированный — снимал; среди фотографов журнала были такие впоследствии знаменитые имена, как Д. Бальтерманц, тогда еще совсем юный. Внутри журнала помещалось большое количество фотографий, но главным было фото для обложки. «Оно должно было быть

разворотным, одно на обе страницы. Так как обложка печаталась в цинкографии на хорошей бумаге, работницы обложку снимали и вешали на стенку [,] как картинку. Таким образом, обложка давала не только агитационное восприятие, но и в известной степени и эстетическое» (Дымшиц-Толстая рук. 4: 10). Софья пишет, что к ним в редакцию заходил «директор Русского музея того времени». Несомненно, имеется в виду Н. Н. Пунин, бывший заведующим отделом в Русском музее. Он знал Софью еще по авангардным увлечениям середины 1910-х годов и по мере сил поддерживал ее организационнохудожественные начинания.

РАБОТНИЦА
И
КРЕСТЬЯНКА
7
ЛЕНИНГРАД
„ПРИБОЙ"

РАБОТНИЦА и КРЕСТЬЯНКА
3
ПРИБОЙ



Обложки С. Дымшиц-Толстой

К 8 марта 1933 года он разрешил устроить небольшую выставку из обложек Софьиного журнала. В 1934 году к 8 Марта Русский музей дал журналу возможность устроить большую выставку под названием «Женщина в социалистическом строительстве» совместно с Союзом советских художников, где участвовали не только женщины-художницы, но и художники с картинами на женскую тему. Софья была премирована за эту выставку творческой командировкой от Союза художников на время отпуска. Кроме того, редакция журнала организовала совместно с Союзом художников конкурс на советский стиль одежды. Лучшие модели художников пошили швейные и трикотажные фабрики, и был устроен их показ. Кинохроника засняла этот показ, и Софья получила за работу премию от местного отдела легкой промышленности. Журнал процветал. Он имел ярко выраженный международный крен, постоянно сообщал об иностранных женских делегациях, печатал фото зарубежных гостей. С начала 30-х он помещал много антифашистских

материалов и даже пробовал бороться с антисемитизмом.

При редакции действовал литературный кружок для работниц, в котором консультантом была Елизавета Полонская, а также О. Берггольц. Его часто посещали писательницы, среди них Ольга Форш (1873–1961). Близкая символистам, с широкими религиозно-философскими и оккультными интересами, Форш считала желаемой общественной формой матриархат и живо интересовалась феминистскими идеями и пробуждением новой женщины — работницы и творца. На десятилетие журнала прислал свое поздравление и Алексей Толстой.

Из литературного кружка журнала вышла, среди прочих, писательница Дина Бродская; в 1928 году журнал печатал Г. Белых. К оформлению «Работницы и крестьянки» Софья привлекала художников К. Рудакова, Г. Пессати, Б. Эндера, В. Белкина, Е. Кругликову.

В красной косынке (крайняя справа)

В 1934 году в Русском музее состоялась юбилейная выставка Кругликовой; Софья поместила в № 12 рецензию на нее С. Исакова «Поэт цветов».

В середине 30-х Софья начала писать портреты «героинь полей», «героинь первых пятилеток», «работниц-агитаторов». Предполагалось, что она «вернулась к реализму». Однако трудно было спрятать парижскую выучку. Сонины портреты, несмотря на лепку объемной формы, оставались решениями формальных задач и имматериальными иероглифами душевных состояний.

После убийства Кирова ленинградская партийная организация подвергается полному разгрому. Журнал «Работница и крестьянка» теряет своих опекунов (вернее, опекунш) наверху, весной снимают главного редактора, и со страшной быстротой, чуть ли не по одному в месяц, сменяются несколько и.о. редактора. После мая 1935 года имя Софьи Дымшиц исчезает со страниц журнала вместе с коллажами, монтажами и графическими экспериментами, которых заменили постановочные фотографии. Вскоре ее перестают и выставлять. Выясняется, что она не выработала пенсии. В ее бумагах сохранился черновик прошения о пенсии на имя Ворошилова, однако пенсию ей так и не дали.

В конце 30-х мужа Софьи Исааковны арестуют и после недолгого лагерного заключения отпустят домой законченным инвалидом. Он умирает в 1939 году. Их сын Александр погибает под Сталинградом в 1942 году.

Дочь Марианна (в семье — Марьяна), которую Софья в 1919 году забрала в Петроград, жила вместе с нею и неуравновешенным, раздражительным Татлиным, затем стала свидетельницей их расхождения. О последующей жизни с отчимом она не хотела ни писать, ни вспоминать. Осенью 1922 года Толстой списался с Софьей из Берлина, спрашивал о дочери, но Софья ей об этом не сказала. В мае 1923 года двенадцатилетняя девочка сама разыскала отца, приехавшего с коротким ознакомительным визитом из Берлина накануне своего возвращения в Советскую Россию: она узнала о его приезде из газет и, оборванная, пришла пешком в гостиницу «Европейская», где отец остановился. Первое, что сделал Толстой, — пошел с ней в магазины и «одел ее, как куклу». Вернувшись в Россию окончательно в августе того же года, Толстой с Крандиевской взяли Марьяну в свою семью и воспитали; вся ее любовь пошла отцу и мачехе, которая повела себя идеально. Видеться с матерью ей было неприятно: она боялась раздвоенности чувств. В любом случае она вспоминала, что встречи с матерью доставляли ей мало радости (Толстая М.: 191). Она росла мечтательницей, писала стихи, была по-юношески влюблена в соседа по Детскому — Федина. Мужем ее в середине 30-х стал москвич генерал Шиловский — тот самый, от которого незадолго до этого ушла к Михаилу Булгакову Елена Сергеевна Шиловская (Нюренберг); всю свою жизнь с ним и после его смерти Марьяна прожила в его квартире, в особняке в Ржевском переулке, «откуда улетела Маргарита». После университета она преподавала химию, была профессором. Д. А. Толстой вспоминал, что Марьяна не навещала мать, жившую в ужасных условиях, в коммунальной квартире —

стыдилась ее; все ее забыли. Эта версия, очевидно, не совсем верна — ведь именно она, должно быть, помогала матери, так и не получившей пенсии. Тут, несомненно, отражены субъективные ощущения Софьи Исааковны, поверявшей их Наталии Васильевне, с которой они часто виделись в последние годы и которой она подарила черновик своих мемуаров.

Во время войны Софья Исааковна была эвакуирована, а после войны продолжала жить в Ленинграде, в полном одиночестве, в комнатке в коммунальной квартире, забитой холстами. Она больше не выставлялась, хотя рисунки и акварели последних лет исполнены с необычайной свободой. Насколько мне известно, она сохраняла дружеские отношения также с Любовью Васильевной Шапориной и Софьей Мстиславной Толстой. По устным воспоминаниям Крандиевской, в старости, несмотря на страшную бедность, она стала необычайно веселой и смешливой. В 1963 году Софья Дымшиц-Толстая умерла от недиагностированного аппендицита (Костеланец). После ее смерти, торопясь освободить комнату, дочь ее отдала все ее холсты студентам — чтоб они записали их поверх! Осталось несколько работ в Русском музее, кое-что в провинции, мало что попало за границу, сохранились несколько фотографий и репродукций с масляных работ и несколько рисунков и акварелей последних лет.

Вокруг расставания

В рассказе Толстого «Анна Зисерман», напечатанном, как и другие его военные очерки и рассказы, в газете «Русские ведомости» (22 марта 1915 года), а затем в знаменитом сборнике в защиту евреев «Щит» (1915), отразились фронтовые впечатления и либеральный настрой по отношению к евреям, который был тогда общим для русской литературы. Анна Зисерман, еврейка, прекрасная душой и телом, совершает военный подвиг и гибнет (Толстая 2004б: 183–212). Еврейское семейство, культурный конфликт поколений, еврейская молодежь с ее новым чувством достоинства — все эти детали легко проецируются на семейство Дымшиц. Рассказ явился своего рода прощальным жестом в сторону бывшей жены, сохранившей во время трудного процесса расставания максимум доброжелательности.

В одном из сохранившихся набросков к «Егору Абозову», «Осенний рожок», названном «фрагмент неосуществленного романа “Свет уединенный”», описывается явно автобиографический герой, раздраженный назревающей неверностью жены и на пороге новой влюбленности. Этот отрывок не входил в опубликованные в Полном собрании сочинений и более поздних собраниях сочинений главы и появился в печати совсем недавно, в 2002 году:

> Вторая с краю на рыжей кобыле стоит молодая женщина. На ней черная бархатная шубка, опушенная серебряным шеншиля, такая же шапочка на темных волосах, коженные (sic! — *Е.Т.*) до локтей перчатки; сидит она прямо, опустив покатые плечи; две белых[,] как муфты[,] собаки лежат у копыт ее лошади. Неизменно улыбаясь[,] она поглядывает налево на мужа своего, и улыбаясь загадочно направо, на высокого усатого помещика в зеленом кафтане с бранденбурами <…> ее волнует сейчас неожиданное открытие: Егор Иванович ужасно и мрачно ревнует ее со вчерашнего дня к усатому Краснопольскому; стало быть [,] теперь нечего беспокоиться[,] и давешние опасения оказались ледяными горами, растаяли[,] как лед. Кроме того, Варвара Николаевна чувствует, что сегодня она как никогда хороша собой; красная астра, приколотая к серому меху, у шеи, разгоревшиеся щеки, из-под шапочки прядь волос, которую надо постоянно

> поправлять, подошедшая по масти к платью лошадь, поскрипывающее седло — бывают не каждый день. <… > Егор Иванович не слышал ни ветра, ни лесного гула, ни лая собак — Варвара Николаевна и слабая, и пышная, и доступная и всегда ухищренная, сосредоточила и замутила как никогда его мысли (Казакова: 167–168).

Далее герой ощущает неслыханный прилив ревности: «Вся муть, вся глухая сила народная прошла через него как волна, закрутила и повлекла, и чорт знает, какие желания могут еще возникнуть в этой породе, пятьсот лет сидевшей за речкой, на черноземе, в деревне Вязовый Гай» (Там же). Толстой был невероятно ревнив. Д. А. Толстой рассказывал, что однажды — видимо, это было в конце 50-х — начале 60-х — Софья Исааковна пришла к ним (т. е. к Наталии Васильевне, жившей последнее десятилетие в семье младшего сына) и рассказала, что всякий раз, когда они с А.Н. торопились куда-то, А.Н. ее, разодетую и раздушенную, валил и совершал с ней половой акт. («Это было совершенно бестактно», — добавил Д.А.) Из этого рассказа явствует, насколько Толстой ревновал ее ко всему миру, к ее желанию нравиться другим, которое он так придирчиво изобразил и в данном отрывке. У нас нет сомнений, что за вышеприведенным портретом стоит именно Софья, с покатыми плечами и темными волосами. На этом наброске, писавшемся в то же самое время, что и кузминский роман, или немного позже[172], уже лежит отсвет мстительной ревности. Акцент в своем описании Толстой ставит не просто на роскоши, а на дизайне облика, одежды, аксессуаров — он называет это ухищренностью. Именно в этом же ключе изобразил и свою Ираиду Львовну Кузмин, наделив ее узнаваемыми черточками Софьиной внешности и нарядов.

Софья в «Хождении по мукам»

Отдельной большой темой является присутствие Софьи (и ситуаций, пережитых вместе с нею) в романе «Хождение по мукам». И круг общения, и сцены у Смоковниковых, и их квартира и вкусы — все точно и подробно отражает конец петербургского периода, то есть 1912 год — и, шире, эпоху Софьи в жизни Толстого. В середине 1910-х годов, в суровой военной атмосфере, вместе с новой женой — Наталией Крандиевской Толстой потянулся к религиозно-философским интересам и сблизился с московским религиозно-философским кружком. Новые духовные искания ведут к переоценке всего предыдущего десятилетия, и футуристические увлечения, кабачки, романы на стороне, поездки в Париж — все, связанное с Соней, — теперь воспринимается как симптомы духовного гниения, готовившие революционную катастрофу. А то, что Толстой в период написания романа, в Париже, узнавал о деятельности организаций, управляющих при большевиках искусством, — тех самых, с которыми была связана теперь Софья, — еще усугубляло его покаянное отторжение всего, связанного с ней в прошлом.

Любопытно, что и сама тема фиалок, сопровождающая ранний образ Сони, в романе «Хождение по мукам» оказывается отнесена к душному и порочному любовному роману старшей героини — Кати Смоковниковой. В восприятии младшей героини, резкой и чистой Даши, недовольной своей пробуждающейся женственностью, фиалки окрашиваются в греховные тона.

Самый большой пласт романных ситуаций, связанных с Соней, запечатлел драматические события лета 1914 года, когда она оставила Толстого и уехала в Париж: это измена Кати мужу, последующий скандал и в конце концов разъезд с мужем (в романе он планировался героями как временный). Здесь автобиографичны психологические перипетии и бытовые детали. В роман вошли и впечатления предвоенного сезона в Коктебеле, где зализывал раны Толстой, обиженный женой, — причем специально отмечается головокружительная легкость, с которой в то лето завязывались и рушились романы: мы помним, что сам Толстой тогда ухаживал чуть ли не за всеми дамами, собравшимися в Коктебеле.

В тексте запечатлено немало эпизодов, воспроизводящих счастливые моменты их любовной и брачной жизни с Соней. Сюда надо отнести плавание влюбленных Телегина и Даши на пароходе по Волге — скорее всего, это впечатления от поездки с Соней в Поволжье летом 1910 года для знакомства с

родственниками мужа. Кормление мартынов в этом эпизоде может восходить к совместным походам весною 1908 года в Парижский Jardin des Plantes (Ботанический сад) с Соней в компании Гумилева: кормление там мартынов (т. е. больших чаек) упоминается в ее ленинградских мемуарах (Дымшиц-Толстая 1962: 38).

По моему предположению, и та ярчайшая сцена в начале романа, где влюбленный Телегин, потерявший было Дашу, случайно встречает ее на Невском, в солнечном сиянии, в синей шляпке с ромашками, эмоциональной насыщенностью своей (и даже, возможно, реалиями) связана с той самой случайной и судьбоносной встречей Толстого с Соней на углу Невского и Пушкинской — встречей влюбленных, которым настрого запрещено было встречаться. То, что они все же встретились и возобновился их роман, очевидно, обоими воспринято было как таинственный умысел судьбы — и уж, наверное, и она не напрасно помянула эту встречу в своих воспоминаниях.

Шляпка с васильками есть в волошинских парижских стихах «Письмо» (1904); оттуда она попала в рассказ Толстого «Чудаки» (1910), где ее носит незнакомка, которую герой видит на Невском, против солнца, что обращает ее в сакральное виденье с намеком на излюбленный символистский образ Жены, облеченной в солнце. Отпечаток душевного опыта проецируется на авторитетный культурный контекст, подсвечен цитатой из литературного учителя и самоцитатой. Находки поры ученичества Толстой использовал в зрелости.

1913 год в романе о революции

Новая, политическая, роль, которую взяли на себя сразу после Октябрьской революции русские футуристы, обласканные поначалу новой властью, вызывала отвращение и насмешки у независимых деятелей искусства. В своей статье «Презентисты» (1918) Евгений Замятин писал:

> Футуристы умерли. Футуристов больше нет: есть презентисты. <…> Футуристы в своем манифесте требуют «уничтожения привилегий и контроля в области искусства». А презентисты в том же самом манифесте красногвардейски контролируют благонадежность авторов. <…> Футуристы создавали моду; презентисты следуют моде. У футуристов было все свое; у презентистов — уже подражание правительственным образцам, и, как всякому подражанию, их декрету, конечно, не превзойти божественной, очаровательной глупости оригиналов (Замятин 1999: 22–24).

Футуристы когда-то жаждали обновления. После революции они некоторое время еще говорили о «революции духа». Но практика футуристов, монополизировавших контроль над искусством в Советской России и удобно расположившихся в настоящем, заставляла видеть в них что угодно, кроме духовности. Даже такой автор, как Илья Эренбург, пылкий сторонник раннего кубистического искусства, теперь с негодованием отвернулся от поздних футуристов, наблюдая их сближение с властями. «Кафе поэтов», работавшее зимой — весной 1918 года, посещал Луначарский. О футуристическом флирте наркома просвещения с убийственной иронией писал И. Эренбург в фельетоне «Le roi s'amuse» («Король забавляется») в феврале 1918 года:

> Так, недавно в кабачке футуристов <…> господин Луначарский не выдержал и попросил слова. Он заявил, что через десять лет все памятники сменятся одним обелиском в честь Маяковского. Футуризм — искусство пролетариата и прочего. <…> О, менее всего меня — ярого приверженца западно-европейского кубизма, — можно упрекнуть в ненависти к исканиям молодых художников и поэтов. Но какая дикая мысль — насадить искусство, до которого сознание не только народа, но и

самих художников не дошло. Ах, г. Луначарский, вы одинаково угрожаете российским искусствам и с Маяковским — Татлиным[,] и с Котомкой-Желткевичем[173]. Вся беда в том, что понимание искусства дается труднее, чем комиссарский портфель» (Эренбург 1996: 20–21).

Весной 1918 года в фельетоне «Большевики в поэзии», напечатанном в независимой газете «Понедельник власти народа», Эренбург подчеркивал буржуазность большевизма, его полярную противопоставленность настоящему духовному обновлению:

> Они всюду <…> На пестром вокзале, именуемом «Кафе Питтореск», где публика с Кузнецкого под музыку Грига наслаждается брюшами[174], футуристы провозглашают свои лозунги.
>
> — Да здравствует хозяин кафе Филиппов! Да здравствует революционное искусство!
>
> — В маленьком, нелепом подвале[175], перед кроткими спекулянтами, заплатившими немало за сладость быть обруганными, и для возбуждения их аппетита футурист поет:
>
> Ешь ананасы
> Рябчики жуй,
> День твой последний
> Приходит, буржуй!
>
> Принят большевизм — но эта подделка преображения мира не заставит нас отказаться от веры в возможность иной правды на земле. Выйдя из футуристического кабака, мы не окунемся с радостью в тепленькую ванну нашей поэзии, а еще острее возжаждем горняго ключа, подлинного Рождества нашего искусства.
>
> Люди, глубоко ненавидящие буржуазную культуру, с ужасом отшатываются от большевиков. Классовое насилие, общественная безнравственность, отсутствие иных ценностей, кроме материальных, иных богов, кроме бога пищеварения, все эти свойства образцового буржуазного строя с переменой ролей и с сильной утрировкой, составляют суть «нового» общества. Большевистский «социализм» лишь пародия на

> благоустроенное буржуазное государство. <…> Футуризм банален, как буржуазия, от него несет запахом духов (Эренбург 1918).

Так, не сговариваясь с Замятиным, судит Эренбург о революционной метаморфозе футуристов. Любопытно, однако, что в этот период его совершенно не пугают собственно эстетические «сдвиги» и сломы — в отличие от Толстого, теперь переосмысляющего художественную практику футуристов чуть ли не с религиозным ужасом. Позднее, в 1920-х годах, Эренбург, напротив, будет всячески подчеркивать подрывную, революционную функцию футуристической эстетики, акцентируя революционные заслуги левого искусства.

Той же яростью, что и у Эренбурга, пышет и толстовский первый набросок к роману о революции. Это два полудокументальных очерка, опубликованных им в Харькове, в газете «Южный край» в октябре 1918 года, под заголовком «Между небом и землей. Очерки литературной Москвы» (Толстая 2003: 157–200)[176]. Первый из них описывает Москву лета 1918 года, второй — литературное кафе, где выступают футуристы; портретно обрисован Семисветов — Маяковский, Василий Каменский — «мать русских футуристов», «футурист жизни» Гольцшмидт[177].

> И все голоса покрывает зычный по-наглому, по-хулиганскому развалистый бас Семисветова. Он, в задранном апашском картузе, с красным бантом на длинной шее, стоит, покачиваясь, на маленькой эстраде; над головой несколько лампочек, обернуты в красную бумагу; в глубине сидят футуристы: болезненный юноша в черном бархате, с лорнетом, с длинными намазанными ресницами, порочная, пропитанная кокаином полуживая и шепелявая девица, кудрявый, жилистый парень с бабьим лицом и в полосатой, как матрац, шелковой кофте, рядом с ним знаменитый футурист жизни Бубыкин, с близко сидящими глазками, с серьгой, голой грудью и воловьим затылком, стихов он не пишет, говорит — ни к чему, и еще две сексуальные в помятых, черных платьях девушки.
>
> Все они зовут к новой жизни, идут на великий пролом, и, время от времени, когда наступает пауза, — затягивают мрачными голосами:
>
> Ешь ананасы, рябчика жуй,
> День твой последний приходит, буржуй.

За тремя столами, протянутыми во всю длину кафе, узкой и длинной комнаты, выкрашенной сажей, с красными зигзагами и буквами, с кристаллами из жести и картона, с какими-то оторванными руками, ногами, головами, раскиданными по потолку, сидят паразитические элементы вперемежку с большевиками и поклонницами Семисветова. Он читает огромную, бурную, хаотическую поэму.

Посетители негодуют, ссорятся, одни с презрением, другие с ненавистью поглядывают друг на друга, у иных, попавших сюда из-за Москвы-реки, такое предчувствие, что настает конец света.

Говорят, за большие деньги можно получить спирту; во всяком случае, к концу чтения на столах лежат головой в локти несколько пьяных коммунистов.

Окончив поэму, Семисветов срывает картуз и, обратясь ко всем со словами: «Американский аукцион! Разыгрывается последний экземпляр моей книжки. Деньги поступают в пользу автора», — идет, толкаясь и суя всем картуз.

Какая-то высокая, скромно одетая, русая девушка подымается, с трясущимися губами, побледнев, говорит отчаянно: «Мне очень больно за вас, Семисветов», бросает ему в картуз 20 рублей, очевидно, последние, и быстро выходит.

«Рита, Рита, вашу керенку спрячу в медальон», — кричит ей вслед Семисветов. На эстраде появляется растрепанная молодая женщина, вся в черном, щурясь, облизывая языком толстые губы, начинает читать что-то очень изысканное про персидские почтовые марки.

Ее сменяет бурным натиском курчавый блондин, рвущийся от Стеньки Разина к мировой коммуне; он также читает о каких-то зайцах мало понятное и подражает соловьиному свисту. Он очень нежен и зовется, несмотря на жилы и порывы — матерью футуристов — для этого, очевидно, и полосатая кофта на нем.

В дверях появляется гугенотская шляпа Ильи Григорьевича и взволнованное, недоуменное лицо Посадова. Они садятся с краю стола, отодвинув пустые стаканы, объедки, крошки; Илья Григорьевич громко говорит: «Удивительно гнусно».

Подобные настроения пронизывают и статьи Толстого о положении искусства в Советской России «Гибель искусства» (Одесса, 1918) и «Торжествующее искусство» (Париж, 1919). В наброске 1918 года Толстой подчеркивает глумливый, откровенно издевательский характер поведения футуристов, в особенности заостренный в облике «футуриста жизни», и созвучность их программы запросам малокультурных денационализированных элементов. В статье «Торжествующее искусство», развенчивая ту широковещательную пропаганду неслыханного расцвета искусств в большевистской России, которой охотно верили деятели левого искусства в Европе, Толстой постфактум объявляет уже и ранних футуристов «зловещими вестниками нависающей катастрофы». Ту же концепцию он развернет в романе, пытаясь показать, что футуристы, во-первых, воплощали новое, бездуховное, чисто коммерческое отношение к культуре, а во-вторых, с самого начала «сознательно делали свое дело — анархии и разложения. Они шли в передовой линии большевизма, были их разведчиками и партизанами». Можно только удивляться такому анахронизму и упрощению. Хотя Толстой несправедлив к футуризму как искусству, он придирчиво и довольно точно описывает стратегии поздних футуристов, обращая внимание на дискриминацию всех остальных творческих направлений:

> В академии и школах живописи уволили старых профессоров и назначили выборы в новую профессуру, причем каждый мог выставить себя кандидатом, но было объявлено, что, если 50 % пройдет старых профессоров, то школу закроют. Так, в московскую школу живописи прошли футуристы. Некоторых из них я хорошо знаю, — они взялись за беспредметное творчество только потому, что не умели рисовать предметов. Союзу художников-футуристов были отпущены многомиллионные суммы, бесконтрольно для скупки и коллекционирования соответствующих произведений.
>
> В то же самое время русские художники, писатели, философы и поэты, не принявшие каиновой печати футуро-большевизма (а приняли ее только двое, трое), принуждены существовать, как птицы небесные. Журналы и газеты закрыты, издание книг и типографии монополизированы правительством, картин покупать частным людям нельзя и негде, а правительство скупает только беспредметное творчество (Толстой 1919a).

Нам представляется, что в этой позиции, кроме гражданского,

было и личное измерение. Софья Дымшиц, бывшая графиня Толстая, оказывается ближайшей сотрудницей и сподвижницей главы футуристов по той их деятельности, которая Толстому кажется убийством русского искусства, растлением народного духа, разрушением образа мира и — через это разрушение — магическим умерщвлением жизни на земле. Нам кажется, что гражданский пафос осложнен здесь глубоко личными гневом, отчаянием и ненавистью; к ним примешивается и оттенок национального чувства, восстающего против навязываемого этим искусством универсального и абстрактного языка вместо гонимого и запретного своего.

Уезжая на юг из Москвы летом 1918 года, Толстой оставил там свою старшую дочь, семилетнюю Марьяну. Мысль о брошенной дочери, для которой у матери — футуристки и комиссарши — нет времени, должна была преследовать Толстого ежечасно. В Париже в той же бурцевской газете «Общее дело» 20 августа 1919 года, то есть за две недели до того, как появилась его статья «Торжествующее искусство», он опубликовал следующее послание, полученное им из Москвы, — несомненно, от матери его новой жены Н. В. Крандиевской, писательницы Анастасии Романовны Крандиевской. Поражает в нем именно горячая и гневная личная заинтересованность темою власти футуризма, связанной с «С. Д.», то есть Софьей Дымшиц. Получается, что футуристы ответственны и за холод, и за голод, и за вымирание интеллигентной Москвы. Анастасия Романовна писала:

> <…> Сейчас огромные дела с искусством делают футуристы, — Маяковский, Татлин, С. Д. и проч., до того они ловко сами себя и покупают, и прославляют. В народный музей скупаются сейчас картины и статуи, и в первую голову идет бредовая мазня футуристов. Татлину же, кроме того, большевиками отпущено на искусство бесконтрольно полмиллиона рублей.
>
> Друзья мои, не горюйте сейчас о Москве. Она[,] и Питер, и вся Россия сейчас зяблые. Забейтесь в куток, где-нибудь на юге, где был бы только кусочек белого хлебушка, ходите в рогожах, в лаптях, да только не мучайтесь от голода, как мы.
>
> У нас у всех такое здесь чувство, что большевики будут править Россией 33 года, но только России уже не будет, а будет огромное кладбище, на котором ветер плавает от Ледовитого океана до Черного моря.
>
> Души наши опустошены, будущее беспросветно и

> безнадежно. Так, по крайней мере, кажется оно нам, когда читаешь газеты. В них изо дня в день печатается все одно и то же, — о победе и одолении всемирного коммунизма. Иной раз кажется, что в этой беспросветной мгле так и не закончишь свои земные дни… (Толстой 1919).

В эмиграции Толстой законсервирует свое отношение к футуристам, оно отразится в «Хождении по мукам». Оттуда он не увидит, что власти еще в 1921 году, когда публиковался его роман, лишили левое искусство своей эксклюзивной поддержки. Вернувшись же в Россию, он подвергнется такой атаке «левого фронта искусств» — за традиционализм, с одной стороны, за бульварщину — с другой (хотя бульварные жанры будут потом теоретически приветствоваться в ЛЕФе), что у него отпадет всякая охота разбираться в нюансах авангарда.

Сами футуристические эпизоды в романе «Хождение по мукам» все еще недостаточно изучены, и кажется необходимым уточнить прототипы изображенных Толстым фигур, картин и текстов. Идеолог футуристов Сапожков у Толстого заявляет о разрыве с культурной традицией: «Мы ничего не хотим помнить» (Толстой 1921-1: 6). Реальный прототип его декларации — выступления и лекции футуристов, поэзия и статьи раннего Маяковского. Ср. в «Облаке в штанах» (1913): «Никогда ничего не хочу читать» (Маяковский 1: 181); в «Штатской шрапнели» (1914): «Искусство умерло. <…> А мне не жалко искусства!..» (Там же: 302–303). Культ автомобиля и культ скорости у Сапожкова — составные идеологии русских «будетлян», опорные пункты футуристических концепций Ф. Т. Маринетти, ср.:

> Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием… рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской Победы (Манифесты: 7).

Сапожков заявляет: «Да здравствуют американские башмаки!», воспевает нового человека «в сияющем, как солнце, цилиндре». Американские башмаки воспел, как известно, футурист Илья Зданевич, доказывая, что они «прекраснее Венеры Милосской». Это произошло на диспуте «Восток, национальность и Запад», организованном 23 марта 1913 года в Москве (Харджиев: 46). У Маяковского можно найти сходные мотивы в поэме «Человек» (1916–1917): «…о новом — пойте — демоне / в

американском пиджаке / и блеске желтых ботинок…» (Маяковский 1: 258); «Какой сногсшибательней вид? / Цилиндр на затылок. / Штаны — пила. / Пальмерстон застегнут наглухо. / Глаза — / двум солнцам велю пылать / Из глаз неотразимо наглых» — «Следующий день», 1916 ((Манифесты: 121). Цилиндр постоянно носил Бурлюк, и Маяковский тоже его любил — впрочем, как и «аполлоновцы» Гумилев, Волошин и сам Толстой, не подводившие под него футуристической идеологии.

Сергей Сергеевич Сапожков, как и Владимир Владимирович Маяковский, Василий Васильевич Каменский и Давид Давидович Бурлюк, имеет одинаковые имя и отчество, он как бы сам является своим родителем, что может интерпретироваться как отказ от прошлого, памяти, истории. С другой стороны, фамилия Сапожков напоминает о нигилистах 1860-х, для которых сапоги выше Шекспира, и об их наследнике Маяковском, ср. в «Облаке в штанах»: «Гвоздь у меня в сапоге / кошмарней, чем фантазия у Гете» (Там же: 183).

Вместе с тем Сапожков наделен человеческим обаянием. Этот радикальный, но симпатичный одноклассник героя поможет ему на войне (а в последующих частях романа станет красным командиром). Что касается цеховой принадлежности Сапожкова, то здесь Толстой — возможно, преднамеренно — сливает петербургский и московский футуризм, в то время как их разноприродность была для современников очевидной. На нее указывал Чуковский в своей статье «Футуристы»:

> Здесь я говорю исключительно о кубофутуристах московских. Милые эгопоэты, петербургские гении, Игорь Северянин, Дмитрий Крючков, Вадим Шершеневич, Павел Широков, Рюрик Ивнев, Константин Олимпов, конечно же, здесь ни при чем. <…>
>
> Но теперь они все разбежались, да и будуариться, кажется, бросили; эгофутуризм уже кончился, и теперь в покинутых руинах озерзамка хозяйничает Василиск Гнедов, личность хмурая и безнадежная, нисколько не эгопоэт, в сущности, переодетый Крученых, тайный кубофутурист, бурлюкист, ничем и никак не связанный с традициями эгопоэзии.
>
> Это очень показательно и важно, что, чуть эгофутуризм исчерпался, его пожрал, проглотил целиком кубофутуризм, бурлюкизм. Иначе и быть не могло: бурлюкисты кряжистый народ, а эгопоэты эфемерны и хрупки.
>
> Странно, что русские критики могли эти два

направления смешать и, посвятив им большие статьи, так-таки до конца не заметили, что петербургские эгофутуристы одно, а московские кубофутуристы другое. У эгофутуристов во всем, в структуре стиха, в языке и в сюжетах, — пусть и смешная! — утонченность, переизысканность, перекультурность, а кубофутуристы против чего же и ратуют!

Эти два направления полярны. Одни сжигают именно то, чему поклоняются другие.

А если случайно встречаются в них какие-нибудь общие черты, то лишь оттого, что поначалу оба эти заклятых врага нарядились в одинакие мундиры, сшитые одним и тем же портным — из Парижа и Рима, — Маринетти; казалось, что они рядовые одного и того же полка (Чуковский 1914: 129).

У Толстого, судя по стихам и программам, изображены типичные кубофутуристы, но орудуют они в Петербурге. В тексте несколько раз упоминается тема зигзага. Художник Зигзаг участвует уже в неоконченном романе Толстого о литературно-художественном Петербурге «Егор Абозов» (1915). По предположению Вадима Скуратовского, в этом образе отразился мотив, ключевой для стихов и прозы петербургского футуриста Василиска Гнедова (Гнедов 1992: 36–38). Гнедов находился на крайней левой петербургского эгофутуризма, сближаясь с кубофутуристами — как об этом пишет Чуковский. Любопытно, что рисунок ранней биографии Гнедова полностью сходится с метаморфозами Сапожкова. Гнедов, единственный из футуристов (кроме Бенедикта Лившица), воевал на фронте, а после Октября стал большевиком и служил в Красной армии (Сигей 1992: 24–26).

Важную роль в ранней версии романа играл другой поэт, близкий к футуристам: «черноватый, истощенный юноша» Александр Иванович Жиров, студент юридического факультета; в журнальном варианте он вскоре переберется на юг и примкнет к анархистам группы Жадова. (В редакции 1925 года он уже не участвует в соответствующих эпизодах.) Эти биографические вехи указывают на поэта Вадима Шершеневича, который в 1913 или 1914 году, когда Толстой впервые должен был о нем услышать — и несомненно, в контексте именно футуристических хеппенингов, — действительно изучал в Московском университете юриспруденцию. Толстой встречался с ним в Москве и позже — в марте 1918 года тот пригласил его сотрудничать в литературном кафе «Живые альманахи» (см.

выше). Тогда, в 1918 году, Шершеневич был близок к анархистам, и настолько, что это навлекло на него в 1919 году тюремное заключение.

Шершеневич никогда не пользовался популярностью среди своих коллег, относились к нему всегда скептически. Однако вклад его как культурного и способного популяризатора, переводчика и критика раннего футуризма необходимо признать. В человеческом плане Шершеневич был незначительнее, а художественно — уязвимее Маяковского, поэтому больше подходил на незавидную роль второстепенного персонажа романа, в целом к футуристам враждебного. Это роль юного поэта с пробором и потными ладонями, стихи которого в кадр не попадают.

Толстовские футуристы назвали свои вечера «Великолепными Кощунствами» — это фразеология того раннего этапа, когда все тексты русских кубофутуристов пестрели этим эпитетом; ср. у Маяковского: «Какая великолепная вещь — война!» («Штатская шрапнель. Поэты на фугасах», 1914 — Маяковский 1: 307) или название его стихотворения «Великолепные нелепости» (1915), но также название богоборческой, действительно кощунственной пьесы Шершеневича «Вечный жид. Трагедия великолепного отчаяния» (3-е изд. М., 1916). Этот термин сохраняется как фирменный знак Шершеневича и его друзей после изобретения им в 1919–1920 годах своего собственного извода футуризма — имажинизма; он и мемуары свои озаглавил «Великолепный очевидец». Значимость этого эпитета, вероятно, определяется программным высказыванием Маринетти в романе «Футурист Мафарка»: «Будем устремлять к великолепию все минуты нашей жизни» (Маринетти: 147). Место, отведенное в толстовском описании творчества футуристов мотиву «падающих небоскребов» (Толстой 1921-1: 26), тоже указывает в сторону не только Маяковского, но и, прежде всего, — Шершеневича, в урбанистической поэзии которого это постоянный мотив: «Небоскребы трясутся и в хохоте валятся» («Землетрясение. Nature vivante», 1913) (Шершеневич: 21–22). Да и другой урбанистический мотив толстовских футуристов — «автомобили, ползущие по небесному своду» (Толстой 1921-1: 26) — тоже нацелен, вероятно, на Шершеневича: «Мне смешно, что моторы и экипажи / Вверх ногами катятся, а внизу облака» («Прихожу в кинемо» — Шершеневич: 28). В Одессе Толстой мог видеть «Авто в облаках» (1915) — альманах, изданный группой молодых одесских поэтов (Э. Багрицкий, А. В. Фиолетов (Шор) и др.), где печатались и столичные литераторы: В. Шершеневич, В. Маяковский, С. Третьяков.

Фразеология футуристов у Толстого запечатлела и манифесты футуристов; так, их афиша: «Мы новые Колумбы! Мы гениальные возбудители! Мы семена нового человечества»! (Толстой 1921-1: 25), автоцитата из фрагмента «Между небом и землей», — очевидный перифраз реальной вырезки из газеты 1918 года, сохраненной в дневнике Толстого:

> Елка футуристов
>
> Большая аудитория Полит<ехнического> Музея. В субботу, 30 декабря 1917 г. в 7 часов вечера состоится Елка футуристов. Вечер-буфф молодецкого разгула поэзо-творчества. Под председательством знаменитостей: Давида Бурлюка, Владимира Гольцшмидта, Василия Каменского, Владимира Маяковского и др. Вакханалия. Стихи. Речи. Парадоксы. Открытия. Возможности. Качания. Предсказания. Засада гениев. Карнавал. Ливень идей. Хохот. Рычания. Политика. Желающ<их> прин<ять> участ<ие> в украш<ении> елки футур<истов> просят детей не приводить (Материалы: 355–356).

Но здесь слышится и эхо стихов В. В. Каменского 1913–1914 годов: «Эй Колумбы — Друзья Открыватели / Футуристы Искусственных Солнц» («Карнавал Аэронц» — Каменский: 7–8) или «Я стою одиноким Колумбом» («Часто видел внизу муравьиную кучу…» — Там же: 23). И, конечно, в строках Толстого различим отголосок выступлений Д. Бурлюка на первых концертах футуристов осенью 1913 года в изложении Каменского в книге «Путь энтузиаста» (1918): «Мы есть люди нового, современного человечества, <…> мы есть провозвестники, голуби из ковчега будущего, и мы обязаны новизной прибытия, ножом наступления вспороть брюхо буржуазии-мещан-обывателей» (Там же: 470).

Сходно, «предвозвестниками» катастрофы называет и Толстой футуристов в начале романа. Он строит конструкцию, в которой большевистская «игра на понижение» человека — лишь следующее звено в программе тотального одичания, предложенной футуристами. Поэтому он должен подчеркивать их агрессивность и призывы к раскрепощению низших инстинктов: «Отныне нет добродетели. Семья, общественные приличия, браки — отменяются» (Толстой 1921-1: 25). У футуристов звучали призывы вроде: «Бросьте охать! / С пригоршней моторов, возле нас сиятельная, / Обаятельная, антимечтательная, звательная похоть!» у Шершеневича («Прикрепил кнопками свою ярость к столу…» — Шершеневич: 45–46) или у Маяковского в «Гимне

здоровью» (1915): «…голодным самкам накормим желания, / поросшие шерстью красавцы-самцы!» (Маяковский-1: 81). Поэтому футуристы у Толстого заявляют: «Половые отношения есть достояние общества» (Толстой 1921-1: 25). Ср. известный утопический, а затем коммунистический (Энгельс в «Происхождении семьи, частной собственности и государства») идеализирующий взгляд на первобытные формы отношений, когда якобы «каждая женщина принадлежала каждому мужчине, каждый мужчина — каждой женщине».

На самом деле Толстой идет по проложенной другими колее антифутуристической полемики, например заставляя своих персонажей цитировать Леонида Андреева — так, фраза Сапожкова: «Человек <…> должен быть голым, свободным и счастливым» (Там же) звучит эхом андреевской пьесы «Савва» (1906):

«Нужно срыть все до основания, до голой земли <…> Я решил уничтожить все… старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство… <…> Нужно, чтобы теперешний человек голый остался на голой земле. Тогда он устроит новую жизнь. Нужно оголить землю <…>» (Андреев: 255).

С этим пассажем у Андреева призывы футуристов сравнивали и Чуковский в лекциях о футуристах: «Маринетти еще не родился, а уж “Савва” Леонида Андреева на Волге и Урале восклицал: “Я решил уничтожить все”» (Чуковский 1914: 135); и Мережковский: «Футурист — готтентот, голый дикарь в котелке» (Мережковский 2001: 348).

Не забыта и богоборческая линия: читаются стихи про «плевки в старого небесного сифилитика» (Толстой 1921-1: 26). Ср. у Маяковского: «Я захохочу и радостно плюну / плюну в лицо вам» («Нате», 1913); «Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?» («Послушайте!», 1914); «Улица провалилась, как нос сифилитика» («А все-таки», 1914) (Маяковский I: 56, 60, 62) и, с другой стороны, агрессия против Бога в заключительных строках «Облака в штанах».

Даже в мелочах память Толстого сохранила массу верных подробностей: почти дословно цитируется стихотворение Давида Бурлюка «И. А. Р.» (строки 1, 2, 9), из сборника «Дохлая луна» (1913): «Каждый молод, молод, молод…» (Толстой 1921-1: 8). Описано шествие по Невскому футуристов, одетых «в короткие, без поясов, кофты из оранжевого бархата», «с нарисованными зигзагами и запятыми на щеках» (Там же: 57). В действительности первое публичное выступление футуристов — членов общества «Гилея» Маяковского, Давида и Николая Бурлюков, Б. Лившица и др. (Малевича, Моргунова, Большакова) произошло в октябре

1913 года в Москве. Оно состояло в том, что они прогуливались по Кузнецкому Мосту в экзотических одеждах (знаменитая желтая кофта Маяковского), с деревянными ложками в петлице. (В. Марков указывает, что таких прогулок было пять.) Разрисовка лиц введена была на выступлении гилейцев 11 ноября 1913 года, когда Бурлюк нарисовал у себя на щеке собачку с поднятым хвостом, а Каменский изобразил на лбу аэроплан (Каменский 1990: 82). Ср. также Ларионов, Зданевич 1913; Хармсиздат 1998 (статьи Е. Бобринской, С. Даниэля и Ю. Демиденко). Свой альманах «Блюдо богов» футуристы у Толстого планируют издавать на оберточной бумаге, потому что реальные футуристы печатали альманахи на обойной бумаге; название напоминает своей аллитерационной формой об альманахе «Садок судей»[178] (1908), а содержанием — о тютчевском образе переживания мировой катастрофы как присутствия на пиру богов[179]; ср. также название диалога С. Булгакова — «На пиру богов» (1918), где дается глубокий анализ футуристического искусства; «Центрофуга», встречающаяся у Толстого, просто повторяет название реального кружка «Центрифуга» — объединения московских футуристов (1914–1917), куда входили, в числе прочих, С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак. Только упоминаемые Толстым стихи «про какого-то до головной боли непонятного кузнечика, в оверкоте (от *англ.* overcoat, плащ-дождевик. — *Е.Т.*), с бедекером и биноклем» (Толстой ПСС-7: 33) ничему вроде бы не соответствуют в известных нам текстах. Возможно, Толстой урбанизировал знаменитого хлебниковского «Кузнечика» (1908–1909) или описал какую-то картину.

Лишь кое-где Толстой неточен, но и в этих случаях следует предположить специальный умысел. Например, борьба с бытом тогда не была в центре программы футуристов, а у него они называют свое гнездо «Центральная станция для борьбы с бытом». Быт объявили врагом еще Мережковские, противопоставившие его жизни, ср.: «У чеховских героев нет жизни, а есть только быт — быт без событий, или с одним событием — смертью, концом быта, концом бытия» (Мережковский 1906: 150); быт был как бы отменен петербургскими театральными экспериментами: в 1905-м, когда Волынский по-символистски поставил «Строителя Сольнеса» у Комиссаржевской, в 1906–1907 в работах В. Э. Мейерхольда в том же театре, в реконструкциях театральной условности в «Старинном театре» в 1907–1909 годах. В 1909 году вокруг проблемы «быта в театре» произошел т. н. «чириковский инцидент». В 1910 году Мейерхольд писал Дризену: «15 марта я не смогу выступить с докладом на тему “Умер ли быт?”» (Мейерхольд 1976: 77). Лишь гораздо позже, в 20-х годах, левый

фронт искусств повел борьбу со старым бытом. Но Толстому нужно сгустить впечатление о футуристах как отрицателях тотальных — ведь уничтожение быта и есть уничтожение бытия. Кстати, это мнение тоже было на слуху: пока Толстой, как его Телегин, с энтузиазмом поддерживал футуристов, Чуковский увидел глубинную пружину их деятельности именно в жажде всеобщего разрушения.

> …Так вот оно — то настоящее, то единственно подлинное, что так глубоко таилось у них подо всеми их манифестами, декларациями, заповедями: сбросить, растоптать, уничтожить! Разве здесь не величайший бунт против всех наших святынь и ценностей? Тут бунт ради бунта, тут экстаз, тут восторг разрушения, и им уж не остановиться никак (Чуковский 1914: 130), —

писал Чуковский по поводу третьей книжки «Союза молодежи» в статье «Футуристы». Внимательное чтение этой статьи Чуковского наталкивает на мысль, что она не только концептуально, но и пластически отразилась в романе Толстого: так, об эротике футуристов Чуковский пишет пассаж, который, на наш взгляд, в ключевых своих словах вошел в монолог Акундина о том, что большевики провозглашают своего рода новое христианство — поклонение существу «из подвала, из водосточной трубы», «униженному последним унижением, едва похожему на человека» — «нищему на гноище», которому «поцелуют язвы» (Толстой 1921-4: 9):

> Мы видели — они Венеру Милосскую сослали куда-то в тайгу[180]. Эротика, этот неиссякающе-вечный источник поэзии, от Песни песней до шансонет Северянина, в корне отвергается ими, и если Северянин поет, как паж полюбил королеву, а королева полюбила пажа, то Крученых эту королеву *отведет на загаженное гноище* и заставит отдаваться *полумертвецу-прокаженному среди блевотины, смрада и струпьев* (А. Крученых. «Бух лесиный») (Чуковский 1914: 114, курсив мой. — *Е.Т.*)

Одновременно задается идея современной, адской Венеры, решенная Толстым в описании картины в салоне Смоковниковых.

Футуристические сцены почти целиком сохранились в позднейших версиях романа. Характерное исключение — в раннем тексте о футуризме говорилось: «вся эта фабричная, чугунная, циничная поэзия восставшей против Господа Бога

прогорклой улицы». Это контаминация тем Маяковского (богоборчество, улица) и расхожих враждебных суждений о футуризме. Все сохранено, кроме слова «фабричная» — наверное, во избежание легитимации футуризма как поэзии рабочего класса.

И наконец: до сих пор у нас нет точного адреса тех «кубических», как выразился Толстой, картин, которые он так подробно описал в начале своего романа. Их покупает его героиня: «квадратные фигуры, с геометрическими лицами, с большим, чем нужно, количеством рук и ног, глухие краски, как головная боль». Это в действительности скорее похоже на описание картин французских кубистов, а не русских футуристов. Дело в том, что футуристические выставки обычно включали, наряду с работами русских художников, известное количество картин иностранных художников, главным образом французов. Так, в 1913–1914 годах «Бубновый валет» выставил Пикассо, Брака, Глеза, Дерена, Вламинка, Ле Фоконье и др. Зная все это, можем ли мы определить картину, висевшую в Катиной гостиной?

> Нарисована была голая женщина, гнойно-красного цвета, точно с содранной кожей. Рот — сбоку, носа не было совсем, вместо него — треугольная дырка, голова — квадратная, и к ней приклеена тряпка — настоящая материя. Ноги, как поленья — на шарнирах. В руке цветок. Остальные подробности ужасны. И самое страшное был угол, в котором она сидела раскорякой, — глухой и коричневый — такие углы должны быть в аду (Толстой 1921-1: 18).

(Конец фразы в поздних редакциях был снят.) Эту картину, в романе названную «Современной Венерой» (возможно, с оглядкой на примитивистских «Венер» Михаила Ларионова), В. Баранов возвел к картине, упоминаемой в книге Г. Тастевена «Футуризм» и поименованной «Das Ewig Weibliche», картина изображала обнаженную огромную бабу «с выдающимся животом и тупым треугольным носом» (Тастевен 1914: 66–67; Баранов 1983: 232). В каталогах «Бубнового валета» такое название не фигурирует. Нам кажется, что Толстой, скорее всего, описал картину Пикассо «Обнаженная сидящая» (1908), теперь находящуюся в Эрмитаже, — из серии тяжелых, мрачных, квадратных ню, созданных вслед за «Авиньонскими девушками» (1907). Правда, у нее нет цветка, но в целом эта страшноватая женская особь совпадает с шокирующей «раскорякой» в романе. Может быть, лицо романной ню одновременно призвано напомнить и о лице

правой нижней фигуры «Авиньонских девушек», у которой рот на стороне, а вместо носа — черный клин. Впрочем, и в уже цитированной статье Чуковского «Футуристы» упоминается в качестве нового идеала красоты негритянская скульптура и используется то же самое ключевое слово:

> В третьей <книжке> нас уже позвали в Нубию, к корявым *раскорякам* чернокожих. <…> Похоже, что и этот футуризм только притворился футуризмом, а на деле он что-то другое… (Чуковский 1914: 125).

* * *

Вопрос о консерватизме Толстого закономерен. Однако, даже если признать наличие его литературного консерватизма в парижский период, уже в берлинские годы, 1922–1923, Толстой пишет вещи гораздо более современные, как иронический «Ибикус», и экспериментирует с новыми жанрами, например научной фантастикой в «Аэлите». Что же касается ненависти к авангардному искусству, похоже, она вовсе не относилась к области эстетики. Интернациональное, стирающее все следы этноса искусство поздних футуристов наполняло Толстого священным ужасом. Ср. в его статье 1921 года «Преображение (о живописи)»:

> Идея интернационализма, столь многих сейчас волнующая, покоится на идее равенства по минимуму <…> тоща и невесома, как призрак <…>. Этот голодный, страшный призрак интернационализма, то здесь, то там, приникнув, силится напиться крови: — воплотиться. Для него не нужны ни волнующая радость языка, ни прелесть старых обычаев, ни красота природы, ни ее преображение. Ему нужен минимум: — кусок хлеба, обмокнутый в кровь. Все прекрасные вещи отнесены им в стан реакции (Толстой 1922: 45).

По контрасту Толстой пытался создать искусство, воскрешающее милую, грешную жизнь во всех ее незабываемых деталях. Несомненно, он верил, что его роман будет иметь теургическое, проективное действие — вернет к жизни полнокровную и прекрасную реальность. Надо сказать, что роман, как бы даже в соответствии с вышеуказанным принципом, сослужил именно такую службу, но позднее, в 50-х годах. Будучи, как мы помним, практически единственным дозволенным и

широко распространенным советским текстом, подробнейше описывающим футуристов, он стал для нашего поколения источником не только информации о них, но и очарования, передаваемого вопреки очевидному заданию автора.

ГЛАВА 5. «ПРЕВОСХОДНЫЕ ВЕЩИ»: ВОКРУГ «ДЕТСТВА НИКИТЫ»

Предыстория. — Шуаны. — Отлучение? — Вандея. — «Зеленая палочка». — История публикации. — Манифест сменовеховства? — Парижские сугробы. — Второй «Никита» и литературная политика. — Бунин. — Идеология в повести. — Структурная неоднородность. — Мечтатель и рыцарь. — Сиятельный граф от литературы. — Претексты «Детства Никиты». — Автопретексты. — То, что не вошло в «Детство Никиты». — Автоконтексты. — Интертексты. — Голубая жизнь. — Лес. — Часы. — Колечко. — Коробочка. — Звезда. — Музыкальный ящичек. — Дары и другие интересные вещи. — Реставратор ли?

Оглядываясь, думаю, что потребность в творчестве определилась одиночеством детских лет: я рос один в созерцании, в растворении среди великих явлений земли и неба. Июльские молнии над темным садом; осенние туманы, как молоко; сухая веточка, скользящая под ветром на первом ледку пруда; зимние вьюги, засыпающие сугробами избы до самых труб; весенний шум вод, крик грачей, прилетавших на прошлогодние гнезда; люди в круговороте времени года, рождение и смерть, как восход и закат солнца, как судьба зерна; животные, птицы; козявки с красными рожицами, живущие в щелях земли; запах спелого яблока, запах костра в сумеречной лощине; мой друг Мишка Коряшонок и его рассказы; зимние вечера под лампой, книги, мечтательность (учился я, разумеется, скверно)… Вот поток дивных явлений, лившийся в глаза, в уши, вдыхаемый, осязаемый… Я медленно созревал («О себе» — Толстой ПСС-13: 557–558).

Предыстория

Толстой и его жена Наталия Васильевна Крандиевская дали имя Никита своему первенцу, родившемуся зимой, в начале 1917 года. Вскоре последовала Февральская революция, за ней Октябрьский переворот, диктатура и террор. 1 августа 1918 года маленький Никита вместе с родителями уехал из Москвы на юг, в Одессу.

Похоже, что именно в Одессе Толстой обратился к прозе для детей — начал рассказ о маленьком мальчике Никите. Первая версия рассказа о Никите датируется, по нашему предположению, началом 1919 года — иначе непонятно, почему в шутливой хронике, публиковавшейся в одесской юмористической газете «Бешеная тетка. Орган независимого юмора» в январе 1919 года, Толстой назван автором «Никиты» — именно так, в кавычках: «Маститый баян русской действительности и уважаемый автор “Никиты” граф Ал. Толстой курит только “Графские”. Наталья Васильевна опять кашляет» (№ 1) (Толстая 2006: 265). Чтобы наименование «уважаемый автор» было смешно, вещь должна быть пустяковая.

Мы ничего не знаем о содержании этого гипотетического текста, нет сведений и о том, где он впервые читался, но это было не на заседании престижной одесской «Среды», потому что повестка дня этих заседаний нам известна (Толстая 2006: 254–263). Эвакуировавшись из Одессы в начале апреля 1919 года, Толстые добрались до Парижа только в июле. Здесь их ожидала помощь и гостеприимство старого друга Крандиевских, С. А. Скирмунта.

Сергей Аполлонович Скирмунт (1862–1935) — дворянин из родовитой польско-литовской семьи, офицер. В 1897 году, получив двухмиллионное наследство, вышел в отставку и переехал в Москву, где занялся широкой благотворительностью — участвовал в организации «Общества содействия устройству общедоступных народных развлечений», работал в «Обществе для доставления средств высшим женским курсам», помогал Горькому, с которым сдружился. В 1900 году возглавил издательство «Труд», организованное им совместно с журналистом В. А. Крандиевским, отцом Наталии Васильевны. В 1902 году Скирмунт был арестован за хранение нелегальной литературы и за связь с «Заграничной лигой социал-демократической партии». Связь эту осуществляла жена Крандиевского Анастасия Романовна, с которой у Скирмунта был многолетний (впрочем, совершенно платонический) роман. В

1903 году его выслали в Олонецкую губернию, с ним поехала и А. Р. Крандиевская с детьми: Наталии Васильевне было 15 лет. Издательские дела вел Крандиевский. В 1904 году Скирмунт получил амнистию, все они вернулись и еще более сблизились с Горьким, занявшись изданием в «Дешевой библиотеке» «Труда» социал-демократических брошюр. В конце 1905 года Скирмунт разорился, издавая легальную большевистскую газету «Борьба», в которую он вложил основные средства; он был арестован, выпущен под колоссальный залог, а газета закрыта. Возникшее на месте лопнувшего «Труда» «Издательство С. Скирмунта» издало переводы скандинавских авторов, альбом «Галерея русских писателей», «Еврейский сборник» и т. п. В ноябре 1907 года Скирмунт был приговорен к тюремному заключению, но ухитрился выехать за границу и обосновался в Париже, открыв экспортно-импортную контору. Он возвратился в Россию только в 1926 году, работал в Народном комиссариате труда, Госторге, Объединении научно-технических издательств. Жил одно время у Е. Пешковой. Умер своей смертью, что для человека его биографии в высшей степени нетипично.

В воспоминаниях сына Наталии Васильевны Ф. Ф. Крандиевского (Волькенштейна[181]) о Скирмунте говорится: «Сейчас никаких следов от этих двух миллионов уже не осталось. Он снимал скромную маленькую квартирку на первом этаже, служил в какой-то конторе» (Крандиевский 1981: 159). В действительности он был успешным коммерсантом, а контора была его собственная. Ср.: «Русская контора С. Скирмунта. Etablissements S. Skirmount. 8, rue Lafitte, Paris (IXe). Экспорт-представительство-импорт. Исполнение заказов по поставке всевозможных товаров. Технический и инженерно-консультационный отдел под руководством русского инженера. Отделом технических и фармацевтических товаров ведает русский фармацевт»[182]. В 1921 году объявление стало крупнее и шло на первой странице русских парижских газет. Итак, состоятельный парижский негоциант, уже помогший Толстым в Константинополе получить французскую визу, Скирмунт поселил их у себя на трехэтажной вилле в Севре (сам он жил там же на третьем этаже), одел оборвавшихся беженцев с ног до головы, помог найти квартиру и оплачивал ее. Живя у Скирмунта в Севре, Толстой принялся за роман о революции, начатый еще в Одессе — будущее «Хождение по мукам»[183]. «Детство Никиты» в основном написано было осенью 1920 года, в тот довольно длительный интервал, когда работа над романом была приостановлена по причинам, которые излагаются ниже. Толстой возобновил работу и закончил роман только летом 1921 года.

Шуаны

Житейские обстоятельства, при которых возник замысел повести, широко известны. Летом 1920 года Толстой с Дон Аминадо (поэтом и писателем Аминадавом Петровичем (Пинхасовичем) Шполянским, 1888–1957) отправились с семьями на летний отдых к морю. Об идиллии этого лета ностальгически рассказано у Дон Аминадо в «Поезде на третьем пути», причем герои отождествлены с шуанами — монархически настроенными контрреволюционными повстанцами 1793 года, силы которых сосредоточились в провинции Вандея. Здесь не только общеэмигрантское самоощущение: оба писателя чувствовали себя в роли правоконсервативных «заговорщиков», оказавшихся за пределами допустимого для эмигрантского литературного мейнстрима.

У Толстого, как и у Дон Аминадо, были свои причины обижаться на парижский русской литературный истеблишмент.

Толстой сразу же по приезде в Париж развил широкую общественную деятельность, и конец 1919 — начало 1920 года для него были временем подъема и расцвета. Установив широкие связи в эмигрантской верхушке, среди аристократов и финансистов, он организовал — как он сам говорил, для того чтобы печатать свой роман — первый в эмиграции толстый журнал «Грядущая Россия». Легкий на руку, с несомненной организаторской жилкой, он и раньше проявил себя как движущая сила многих культурных начинаний — от «Бродячей собаки» до Клуба писателей в революционной Москве.

Журнал «Грядущая Россия» начал выходить в январе 1920 года. В списке редакторов этого журнала — старый революционер и общественный деятель Н. В. Чайковский[184], отошедший от эсеров и близкий теперь к кадетам, кадет князь Г. Е. Львов[185], видный юрист барон Нольде[186] и сам Толстой, который фактически возглавлял там отдел беллетристики. Идейный руководитель «Грядущей России» — М. Алданов[187], в прошлом эсер-трудовик (партия народных социалистов), теперь уже отошедший от политики — человек, в это время наиболее близкий Толстому. Он, как и эсеры И. Бунаков-Фондаминский[188] и М. Вишняк[189], были знакомы Толстому по московским и одесским журналистским проектам 1918–1919 годов, за которыми стояла чета Михаила Осиповича и Марии Самойловны Цетлиных[190] — наследников чайной империи Высоцкого, близких к эсеровской верхушке. Толстой в революционной Москве дружил с Цетлиными, после Февраля вернувшимися из

многолетней парижской эмиграции в Россию, и сотрудничал в московских оппозиционных газетах, которые, по-видимому, ими финансировались, а затем вместе с Цетлиными отправился в Одессу и оттуда далее в Париж — очевидно, с их ободрения и поощрения и в расчете на продолжение сотрудичества.

«Грядущую Россию» финансировал отчасти Земгор, то есть Земско-городской союз (Союз городов), располагавший крупными суммами — во главе его стоял зять М. С. Цетлиной, один из вождей эсеров Н. Авксентьев[191], а отчасти крупный промышленник и финансист Н. Денисов, возможно, участвовали и другие спонсоры. В Союзе городов работал и Тихон Иванович Полнер[192], в прошлом — земский деятель, сотрудник «Русских ведомостей». Вот он, немолодой уже, тихий, старомодный и строгий, запечатленный рядом с Толстым в мемуарной зарисовке Дон Аминадо:

> Больше всех шумел, толкался, зычно хохотал во все горло Алексей Николаевич Толстой, рассказывавший о том, как он в течение двух часов подряд стоял перед витриной известного магазина Рауля на бульваре Капуцинов и мысленно выбирал себе лакированные туфли…
>
> — Вот получу аванс от «Грядущей России» и куплю себе шесть пар, не менее! Чем я хуже Поля Валери, который переодевается по три раза в день, а туфли чуть ли не каждые полчаса меняет?! Ха-ха-ха!..
>
> И привычным жестом откидывал назад свою знаменитую копну волос, полукругом, как у русских кучеров, подстриженных на затылке.
>
> — А вот и Тихон, что с неба спихан, — неожиданной скороговоркой, и повернувшись в сторону, так, чтобы жертва не слышала, под общий, чуть-чуть смущенный и придушенный смех, швырнул свою черноземную шутку не унимавшийся Толстой.
>
> В комнату уже входил Тихон Иванович Полнер, почтенный земский деятель <…>
>
> То ли застегнутый на все пуговицы старомодный, длиннополый сюртук Тихона Ивановича, то ли аккуратно расчесанная седоватая бородка его, и положительная, негромкая речь, — но настроение как-то сразу изменилось, стихло… (Дон Аминадо 1954: 260).

Заметим, что появление «положительного» Полнера возвещает у Дон Аминадо конец первоначального беззаботного веселья, и это, конечно, неспроста. Эта встреча происходит вскоре

после выхода первого номера «Грядущей России». Незадолго до того, 16 февраля 1920 года, Толстой сообщает в Берлин своему старинному приятелю А. С. Ященко и о других, не менее многообещающих парижских издательских начинаниях:

> Здесь создается крупное издание: 6 томов по русской литературе и искусству. Капитал 720 тыс. Я приглашен главным редактором. В течение двух недель — дело должно оформиться, т. е. нам выдадут двухсоттысячный аванс и тогда мы приступаем к первому тому (Переписка-1: 287).

Заведующий литературным отделом в единственном пока толстом журнале, главный редактор престижного издательского проекта — поистине, Толстой имел все основания считать себя центральной фигурой русского литературного Парижа. Это произошло потому, что он оказался здесь единственным крупным писателем — Бунину предстояло приехать сюда только в конце февраля 1920 года, а Мережковские оставались в Петербурге до поздней осени 1920 года.

Уже через неделю после приезда в Париж, 22 марта 1920 года, Бунин ревниво записывает в дневнике:

> Толстые здесь очень, очень поправились. Живут отлично, хотя он все время на грани краха. Но они бодры, не унывают. Он пишет роман. Многое очень талантливо, но в нем «горе от ума». Хочется символа, значительности, а это все дело портит. Это все от лукавого. Все хочется лучше всех, сильнее всех, первое место занять (Бунины-2: 8).

Понимая, что литературное первенство автоматически переходит к Бунину, Толстой, однако, бодр и полон надежд: вот-вот он изменит ситуацию, сделает рывок, выступит с крупной вещью на современную тему — с романом о революции. «Хождение по мукам» — его главная ставка, и перед самой публикацией в «Грядущей России» для пущей значительности он добавил «символистское» вступление, раздражившее Бунина.

Однако печатание романа внезапно застопорилось. Журнал «Грядущая Россия» закрылся после всего двух номеров. По версии, оглашавшейся Толстым, дело было в деньгах; то же относилось к замышлявшейся серии из шести томов. 10 апреля Толстой пишет в Берлин А. Ященко в разочарованном тоне: «С большим историческим изданием пока заминка из-за общеполитических дел — люди, обещавшие деньги, сами сейчас

пока без денег». В том же письме сообщается и о журнале: «Журнал мы будем печатать в Германии, но пока опять все это время была задержка с деньгами…» (Переписка-1: 288).

Но действительно ли все упиралось в финансовые проблемы? Пока зависли оба парижских литературных проекта, у Толстого возник встречный план писательского издательства на паях — ведь в Париже уже собралось несколько крупных авторов, ранее связанных с московским «Книгоиздательством писателей»: Бунин, Куприн, Толстой. Бунин позже вспоминал:

> Толстой однажды явился ко мне утром и сказал: «Едем по буржуям собирать деньги; нам, писакам, надо затеять свое собственное книгоиздательство, русских журналов и газет в Париже достаточно; печататься нам есть где, но этого мало, мы должны еще и издаваться!» И мы взяли такси, навестили нескольких «буржуев», каждому из них излагая цель нашего визита в нескольких словах, каждым были приняты с отменным радушием и в три-четыре часа собрали сто шестьдесят тысяч франков, а что это было тридцать лет тому назад! (Бунин 1990: 307).

Очевидно, одним из первых они обратились к Цетлину — ведь просить денег у Земгора они отправились уже вместе с ним: Вера Бунина пишет 4/17 апреля 1920 года:

> Вчера Мих. Ос. (Цетлин. — *М.Г.*), Толстой и Ян были вечером у Львова <…> Говорили об издательстве. <…> С маленькими деньгами начинать не имеет смысла. В Берлине затевается книгоиздательство, основной капитал 8 000 000 марок. Они хотят приготовить русские книги для будущей России. <…> Ян возражал, говоря, что можно и здесь устроить книгоизд[ательство], т. к. здесь можно собрать хороший букет из современ[ных] писателей. <…> Редакторами намечаются Ян, Толстой и Мих. Ос. (Бунины-2: 9).

Но уже через два дня Цетлин передумал. 6/19 апреля Вера записывает:

> Вчера, очень волнуясь, Мих. Ос. сказал Яну, что он окончательно пришел к заключению, что не может принимать участие в книгоиздательстве. <…> М.С. <…> сказала мне, что причина Толстой. Но более подробно

> она ничего не объяснила. После того мы решили пойти к Толстому на новую квартиру. <…> Ал. Ник. спал, но скоро проснулся. Мы рассказали об отказе М. Ос., он объяснил это тем, что Мих. Ос. испугался того, что слышал о немецком книгоиздательстве (Там же 2: 10).

Итак, дело было не в деньгах. Выходит, что у него уже в начале 1920 года отнюдь не было полного взаимопонимания с главной движущей силой всех парижских литературных затей — Цетлиными. Бунин вспоминал впоследствии: «И книгоиздательство мы вскоре основали, и оно было тоже немалым материальным подспорьем не только нам с Толстым» (Бунин 1990: 307). Это правда, хотя не вся — действительно, кооперативное издательство «Русская земля» возникло в том же 1920 году на полиграфической базе Союза городов, частично оно им же и финансировалось. Возглавил издательский комитет Полнер, как мы помним, руководивший печатью Земгора. Входил в него и Бунин. Однако самое интересное для нас то, что Толстого в комитет не включили. Некоторым подспорьем ему издательство все же было — два переиздания его книг «Русская земля» выпустила: он был пайщиком, а издательство ставило целью выпуск произведений современных русских писателей в эмиграции, причем пайщиков в первую очередь. Здесь же в конце концов вышел и единственный том серии «Русские писатели» под редакцией Бунина — все, что осталось от первоначального шеститомного проекта.

Вернемся к весне 1920 года, внезапному закрытию «Грядущей России». Мы вправе заподозрить, что одной из причин закрытия этого журнала, где Толстой, сравнительно более консервативно и национально ориентированный, мог полновластно делать литературную политику, могло стать то же неодобрение Цетлиных, людей правоэсеровского лагеря, что стояло за отказом включить Толстого в их издательский проект. Очевидно, сыграла роль и позиция Бунина: вспомним, что его сразу же позвали делать «Грядущую Россию», но он отказался, утверждая, что журнал редактируется непрофессионально.

Пришедший в конце того же 1920 года на смену «Грядущей России» журнал «Современные записки» уже полностью контролировался правоэсеровской редакцией и печатался в типографии Земгора, руководимой тем же Полнером (который сразу же стал публиковать там свои воспоминания о Льве Толстом).

Отлучение?

Итак, весной 1920 года Толстой не пришелся по вкусу тем общественным силам, которые стремились возглавить самые крупные эмигрантские литературные начинания. Он изгнан с редакторских постов, то есть лишен престижного статуса и постоянных, хотя и небольших денег, и отныне зависит только от публикаций. Публиковаться, однако, негде, «Хождение по мукам» повисло в воздухе: публикация романа возобновится только через полгода, в ноябре 1920 года (уже в «Современных записках»). Остаются только газетные заработки, но и здесь возможности ограничены: вспомним, что свои впечатления о Гражданской войне Толстой уже распубликовал в 1919 году, а сейчас внимание публики приковано к замечательным очеркам Бунина (будущие «Окаянные дни») и прекрасно написанным политическим очеркам только что приехавшего Куприна (и те и другие — в «Общем деле»). Поэтому Толстому в 1920 году остается публиковаться в «Последних новостях», и он вынужден печатать тут рецензии — литературные и даже театральные (в Берлине в 1922 году он соберет из этих последних статью «Голубой плащ» и напечатает ее у себя в литературном приложении к газете «Накануне»). Несколько тогдашних его художественных рецензий — на выставку Судейкина, на книгу «Расея» Бориса Григорьева — появилось в парижском журнале «Жар-птица» — издании по преимуществу художественном. Весной 1920 года положение семьи пошатнулось. Шитье Натальи Васильевны на эмигрантских заказчиц (она выучилась шить еще в Одессе) было порой единственным источником заработка[193]. Толстой от безденежья даже выступал чтецом на детских утренниках. В хронике русского зарубежья указывается, что он читал на утреннике детям «Сказку о рыбаке и рыбке»! Зашла речь о самоубийстве. Пасынок Толстого Федор Федорович (Фефа) Волькенштейн, верно и точно запомнивший эмигрантские впечатления, писал: «…Денег на жизнь не хватало. Отчим ходил мрачный. Не было никаких перспектив выбраться из нищеты. И в припадке отчаяния он даже подумывал о самоубийстве» (Крандиевский 1981: 163)[194].

Таким образом, наш герой из руководителей литературной эмиграции в одночасье был превращен в литературного пролетария; наверное, в этом унижении и лежит источник той мстительной веселости, с которыми он расставался с литературным парижским истеблишментом, карнавального взимания денег и даже вещей якобы в долг.

Мотивы ревности и обиды звучат и в воспоминаниях Дон

Аминадо, в тех местах, где упоминается все та же группа парижских литературных лидеров. В ее руки перешла и газета «Последние новости», где ранее печатался поэт, и он оказался в ситуации, сходной с толстовской:

> Первый номер [Последних новостей] вышел 27-го апреля 1920-го года. Просуществовала газета двадцать лет с лишним, первого издателя разорила, первого редактора не прославила, а в истории русской эмиграции сыграла роль огромную и выдающуюся <…>
>
> А ровно через год, после долгих переговоров, колебаний и убеждений, незадачливые любители издательского искусства с огорченным достоинством удалились под сень струй, и на площадь Палэ-Бурбон приехал П. Н. Милюков[195] со всем своим генеральным штабом.
>
> Осведомительный нейтралитет был немедленно сдан в архив, газета получила определенный облик, а то совсем пустячные обстоятельство, что сразу установленное республиканско-демократическое направление настроениям и вкусам большинства зарубежной массы далеко не соответствовало, нисколько нового редактора не смутило.
>
> Генеральная линия была начертана раз навсегда, и до последнего номера, вышедшего 11 июня 1940-го года, никаких уклонений и ответвлений ни вправо, ни влево, допущено не будет (Дон Аминадо 1954: 265).

Дело в том, что Дон Аминадо имел неосторожность весьма скептически отозваться о либеральной цензуре, устанавливающейся в эмигрантских литературных проектах. Стихотворение Дон Аминадо «Писаная торба», написанное еще до окончания Гражданской войны, осмеивало навязываемую литературе политическую платформу, уже доказавшую свою полную нежизнеспособность:

> Я не могу желать от генералов,
> Чтоб каждый раз, в пороховом дыму,
> Они республиканских идеалов
> Являли прелести. Кому? И почему?
>
> Когда на смерть уходит полк казацкий,
> Могу ль хотеть, чтоб каждый, на коне,
> Припоминал, что думал Златовратский

О пользе просвещения в стране.

Есть критики: им нужно до зарезу,
Я говорю об этом не смеясь,
Чтоб даже лошадь ржала марсельезу,
В кавалерийскую атаку уносясь.

Да совершится все, что неизбежно,
Не мы творим историю веков.
Но как возвышенно, как пламенно, как нежно
Молюсь я о чуме для дураков!

(Дон Аминадо 1921: 33–34)

Об истории разногласий, связанной с этим стихотворением, пишет современная исследовательница:

> Стихотворение «Писаная торба», опубликованное в «Последних новостях» и вошедшее в «Дым без отечества», послужило причиной (а может быть, только поводом) ссоры с Павлом Николаевичем Милюковым, возглавлявшим «Последние новости». Милюков усмотрел в стихотворении уклонение от «главной линии», из-за чего в последующие три года в «Последних новостях» не было опубликовано ни строчки Дон-Аминадо. Крамольное стихотворение высмеивало последовательную республиканскую идеологию, впрочем, высмеивало вполне невинно <…> Ссора с Милюковым вынудила Дон-Аминадо публиковаться в других изданиях, прежде всего в рижской газете «Сегодня» (Петровская 2002).

Милюков приехал в Париж в начале 1920 года. В течение года исподволь шел переход парижских литературных начинаний под его эгиду. Аминадо вскоре окажется вторым потерпевшим в том же самом процессе, что и Толстой.

Именно на этом фоне они с Дон Аминадо едут на летний отдых в дешевом пансионате.

Вандея

«Лето, как настоящие шуаны, провели в Вандее, в Олонецких песках», — начинает Дон Аминадо свое повествование. «Олонецкими песками» Толстой окрестил Sables d'Ologne, деревню на берегу Атлантического океана. Толстые жили там с двумя детьми, Фефой, сыном Крандиевской от первого брака с Ф. А. Волькенштейном[196], и Никитой, которого Аминадо называет «белокурый, белокожий, четырехлетний крохотун с великолепными темными глазами» (Дон Аминадо 1954: 266–267). Рядом жил редактор «Progres Civique» месье Дюме, постоянно занятый фотографированием:

Сюжет для снимков выдумывал, конечно, Алексей Николаевич.

> — Ты, — обращался он ко мне, — будешь изображать циркового борца легкого веса, потому что не признаешь лангуст и худ, как церковная мышь. Надень на себя твое купальное трико, и нацепи одну единственную медаль, самую малюсенькую, и то, так сказать, для красоты слога!
>
> Называться ты будешь Джон Пульман, и приехал ты только что из Ирландии. — А я нацеплю одиннадцать медалей, золотых и серебряных, — Никита, неси медали, незаконнорожденный[197]! — и буду называться борец тяжелого веса Иван Дуголомов, чемпион мира и Калужской губернии, поняли? Ничего не поняли!.. Скажи французу, чтоб пленку переменил! <…>

«Борец Иван Дуголомов»

По ходу действия, мы должны были изобразить предельный момент борьбы, Иван Дуголомов пыхтел, сопел, надувался и железным кольцом обхватывал борца легкого веса.

По данному знаку, фотограф примерялся, щурил глаз, нацеливался и щелкал:

— Дирекция благодарит почтеннейшую публику за посещение! — торжественно провозглашал Толстой, и, почувствовав внезапный острый голод, требовал лангуст, устриц, белого вина, — благо все это стоило грош медный, — и с нескрываемой жадностью, обсасывая косточки, презрительно швырял в сторону не обладавших столь бешеным аппетитом созерцателей:

Вам, гагарам, недоступно
Наслажденье битвой жизни!
Гром ударов вас пугает…

Гагары хохотали, как ни одни гагары в мире не хохочут, а гордый Буревестник, выпятив увешанную медалями грудь борца и кормилицы, церемонно тряс руку monsieur Dumay, и улыбался слащавой, наигранной улыбкой, которую почему-то сам называл:

— Улыбка номер семнадцатый!..

<…>

Через несколько дней Вандейское сидение кончилось.

Пора возвращаться «домой», в Париж, с новым сувениром в продавленном чемодане, — фотографическим снимком чемпионата борьбы, перечеркнутым надписью:

«Вы жертвою пали в борьбе роковой… падайте дальше! Дорогому такому-то его счастливый соперник. Иван Дуголомов» (Дон Аминадо 1954: 268–270).

«Гагары» пришли из юморески Аминадо «О птицах» 1920 года, демонстрирующей полное отсутствие пиетета к либеральным божкам:

…явился самый главный — с косым воротом и безумством храбрых. Откашлялся и нижегородским баском грянул:

«Над седой пучиной моря
Гордо реет буревестник,
Черной молнии подобный…»

Все так и ахнули.

И действительно, птица — первый сорт. И реет, и взмывает, и вообще дело делает.

Пили мы калинкинское пиво, ездили на Воробьевы горы и, косясь на добродушных малиновых городовых, сладострастным шопотом декламировали:

«Им, гагарам, недоступно
Наслажденье битвой жизни…»

И, рыча, добавляли: «Гром ударов их пугает…» (Дон Аминадо 1921: 33–34).

Этот текст, с незабвенными встроенными в него цитатами, явился своего рода камертоном для всего этого лета.

«Зеленая палочка»

Именно в Сабль д'Олонн у окруженного своими и чужими детьми Дон Аминадо зародилась мысль о детском журнале.

> В один из <…> вечеров, — пришлось к случаю, к разговору, — поделился с Толстым своей давно уже назревавшей мыслью об издании журнала для детей.
>
> — Без кислых нравоучений и сладеньких леденцов, без Лухмановой[198], без Желиховской[199] и Самокиш-Судковской[200].
>
> С настоящими авторами, не подделывающимися под стиль сюсюкающих писателей для детей, и с настоящими художниками.
>
> Толстой воспламенился, загорелся, сел на своего конька, и понесся во весь опор:
>
> — Журнал будет в четыре краски, на дорогой веленевой бумаге, начистоту, всерьез, чтоб все от зависти подавились!.. А я тебе напишу роман с продолжением, из номера в номер, на целый год, но, конечно, гонорар вперед, потому что пока не будет у меня лакированных туфель, я ни одной строчки не смогу из своего серого вещества извлечь! (Дон Аминадо 1954: 271).

Необъяснимая потребность Толстого в лакированных туфлях отмечена и другими литературными свидетелями; ср.: «Сам Толстой весь минувший июль ходил по парижским магазинам и выкопал неслыханноамериканские туфли. Носы, каждый с пол-аршина; канты, расшивки, подборы… Посмотришь на ноги — Джон Астор младший, посмотришь в глаза — ну когда же он сможет вернуться к себе на Молчановку?..» (Ветлугин: 141–143) [201].

Из пасторального семейного отдыха проистекли литературные события. В октябре 1920 года появился первый номер двухнедельного детского литературного журнала «Зеленая палочка», вымечтанного Дон Аминадо под аккомпанемент Толстого; просуществовал журнал всего один год, закрывшись за неимением средств, но уровень задал:

> Первый номер решено было подать в порядке ударном.
>
> — Стихи Бунина. Рассказ Куприна. Сказка Алексея

Толстого. Обращение к детям кн. Г. Е. Львова. Иллюстрации Судейкина. Рисунки Ре-Ми[202]. Поэма Саши Черного. Колыбельная песня Нат. Крандиевской. Постоянный отдел «Крепко помни о России». <…> С каждым новым выпуском количество подписчиков и читателей возрастало, и требования на «Зеленую палочку» приходили из Англии, из Америки, из Бессарабии, из Латвии, из Финляндии, из Югославии, из Эстонии. В смысле приобретения литературного материала дирекция, как говорил Балиев, не останавливалась ни перед какими растратами. <…>

Обложку, в четыре краски, как было задумано летом, сделал Ре-Ми. На первой странице, — чтобы объяснить, почему именно так назвали журнал, — был воспроизведен отрывок из детских воспоминаний Льва Николаевича Толстого.

О том, как старший брат его Николенька, объявил, что у него есть тайна, посредством которой, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми и все будут любить друг друга.

Тайна эта, — говорил нам брат Николенька, написана на зеленой палочке, и палочка эта зарыта у дороги, на краю оврага, в яснополянском парке[203].

Единая задача «Зеленой палочки», стало быть, одна для всех:

— Всем вместе искать простую и важную тайну, посредством которой можно сделать всех людей на свете счастливыми (Дон Аминадо 1954: 272–273).

Теперь понятно: они задумывают детский журнал и издательство не просто так, а борясь за свою литературную независимость.

История публикации

Итак, Толстой начал «Детство Никиты» специально для Дон Аминадо. По крайней мере, сам автор вспоминал об этом так:

> Нужно сознаться, — будь я матерьяльно обеспеченным человеком (а я таким никогда не был), — я написал бы, наверно, значительно меньше и продукция моя была бы, наверно, хуже. Начало почти всегда происходит под матерьяльным давлением (авансы, контракты, обещания и пр.) «Детство Никиты» написано оттого, что я обещал маленькому издателю для журнальчика детский рассказик. Начал — и будто открылось окно в далекое прошлое со всем очарованием, нежной грустью и острыми восприятиями природы, какие бывают в детстве… (Толстой ПСС-13: 563).

Конечно, маленький издатель — это Дон Аминадо, журнальчик — «Зеленая палочка». «Давление» здесь имело вид обещания — но, как мы попытаемся показать, налицо была и проблема заработка. Именно здесь, в «Зеленой палочке» (Париж. 1920. № 2,3,4, 5,6), и начало печататься «Детство Никиты» Толстого: «Ал. Толстой брал авансы, как взрослый, но слово свое сдержал, и дал большую повесть “Детство Никиты”, с продолжением в каждом номере» (Дон Аминадо 1954: 274).

Повести предпослано было посвящение четырехлетнему сыну писателя: «Моему сыну — Никите Алексеевичу Толстому с глубоким уважением посвящаю. Автор». На шестом номере журнал прекратился, и публикация повести прервалась. Глава «Ярмарка в Пестравке» вышла в газете «Последние новости» 1 мая 1921 года.

Издательство, выпустив несколько хороших книг, тоже разорилось. Дон Аминадо пришлось вернуться к газетной работе. Толстой слегка отцензуровал роман, и в таком виде он был опубликован в «Современных записках». Однако он продолжал искать случая, который вновь поставил бы его во главе большого литературного проекта, и поверил, что такой случай ему предоставляется в Берлине. В ноябре 1921 года Толстой согласился возглавить независимый, как обещали ему, «без политики», сменовеховский литературный орган и переехал в Берлин. Несколько эпизодов из середины повести, начиная с главы «Разлука» и кончая главой «Как я тонул», он опубликовал в

берлинском журнале «Сполохи» у А. Дроздова (1922, № 5 — то есть два года спустя). Заключительные же главы, начиная с главы «Страстная неделя», впервые появились в отдельном издании повести, вышедшем в издательстве «Геликон» (Москва — Берлин, 1922) под новым заглавием «Повесть о многих превосходных вещах (Детство Никиты)». (Рекламное объявление «Геликона» анонсировало «Повесть» как роман.)

Ранняя версия была впоследствии постепенно изменена. Разбивка на главы и названия глав во многом отличались от канонического текста Полного собрания сочинений (Алпатов 1958: 695–701). В текст вносилась стилистическая правка. Особенно глубокой редактуре и сокращениям подверглась глава «Что было в вазочке на стенных часах».

Манифест сменовеховства?

Впрочем, еще до выхода книги главу «Стрелка барометра» — о том, как домашний скворец Желтухин сообщает о надвигающейся долгожданной буре, — Толстой успел поместить в знаковом, первом номере новой газеты «Накануне» (1922). Причем опубликовал он ее не в специальном литературном приложении, которое начало выходить под его собственной редакцией позже, с 30 апреля 1922 года, а в самой газете. В острополитическом, контроверсальном контексте новорожденной «Накануне» скворец Желтухин, возвещающий о живительной буре, приобрел ореол если не буревестника революции, то по крайней мере глашатая сменовеховства, и вся повесть выглядела теперь как призыв к возвращению в Россию. Сергей Горный писал, конечно, именно о впечатлениях от «Детства Никиты», когда представлял себе высший суд над переходом Толстого к сменовеховцам, — поступком хотя и дурным, но таким по-человечески понятным и даже завидным:

> Раскроет он, Бог, эту страницу, а там шелест и гудение солнечное и травки спутанные над самой землей. Сметье прошлогоднее, листок в желтых подпалинах и бронзовой стыглости омертвелого гноя, сучки и корешки, а глубже — она, жирная и ясная, правдивая и конечная, Земля своя. Из-за нее все делается.
>
> И ошибки, и взлеты, и ползанье. По ней и смертельная тоска вдали. И слепота. Как у крота.
>
> Так в землю обратно хочет, что слепнет.
>
> Возжелал ее, востосковал, сбился, запутался в постромках, совсем завяз — но бьется, ведь на том же пути. Туда же, куда и я (Горный 1992-1: 9).

Парижские сугробы

Еще в Париже произошел разговор, который, по семейной легенде, подтолкнул Толстых к возвращению. Об этом свидетельствует следующий эпизод, сообщенный младшим сыном Толстого Д. А. Толстым: «Мама рассказывала, что стало последней каплей в их решении вернуться. Мой брат Никита, которому было года четыре, как-то с французским акцентом спросил: “Мама, а что такое сугроооб?” Отец вдруг осекся, а потом сказал: “Ты только посмотри. Он никогда не будет знать, что такое сугроб”» (Толстой Д. 2002). Поскольку реального сугроба в Париже Никите увидеть было негде, есть большая вероятность того, что так он реагировал на читку первых главок «Повести о многих превосходных вещах», где так заманчиво описывается катание с сугробов.

Берлинское название: «Повесть о многих превосходных вещах» напоминает слегка неловким, как бы «переводным» своим звучанием о европейской моде 1920-х годов на иллюстрированные познавательные книжки для маленьких детей, доступно рассказывающие о вещах, машинах, механизмах; назывались они книгами об интересных, или удивительных, или замечательных вещах (я помню музейную немецкую книжку тех лет, в заглавии которой были слова «interessante Dingen») и неминуемо находили дорогу в эмигрантские детские. Если эта привязка правомерна, то в таком использовании популярного заглавия различима полемика: мол, не «ваши» западные технические чудеса, а «наши» родные снег, речка, елка — вот по-настоящему превосходные вещи. В России подобные познавательные книги о вещах тоже потом появились, но несколько позже, поэтому здесь полемическая нота не звучала актуально, и Толстой по возвращении в Россию убрал из заголовка немецкие «превосходные вещи» и превратил бывший подзаголовок в название, традиционное для русской повести о детстве.

Второй «Никита» и литературная политика

Следующей весной, в 1921 году, Толстой написал еще одну детскую вещь, рассказ «Никита Шубин» (который впоследствии получил название «Необыкновенное приключение Никиты Рощина» — см. ниже). Этот Никита, тоже мальчик лет девяти, — отчасти автобиографический герой, как в «Детстве Никиты», с похожим бородатым отцом, оказавшийся свидетелем начала революции в Москве, а затем, во время Гражданской войны, попадающий в некий южный город. Маленький герой проявляет храбрость и сообразительность и вместе со старшим другом вызволяет арестованного отца из большевистской кутузки, а затем на корабле они отплывают из России. Можно предположить, что какие-то наметки к этому рассказу, сделанные еще в Одессе, и дали повод одесскому юмористу назвать Толстого автором «Никиты». О существовании этого рассказа в готовом для печати виде упоминается весной 1921 года в дневнике Буниных — причем сообщается как о поводе для скандала. Вера Бунина (Бунин на это время прервал свои записи в дневнике) записала 13 (26) апреля 1921 года:

> Толстой сделал вчера скандал Т. Ив. Полнеру за то, что тот не мог дать ему сразу денег за рассказ «Никита Шубин», т. к. еще не было постановлено в Объединении, брать ли этот рассказ для беженских детей или нет <…>
>
> Ян после завтрака <…> возвращался с Полнером и Толстым. Толстой снова кричал, что он «творец ценностей», что он работает. На это Ян совершенно тихо:
>
> — Но ведь и другие работают.
>
> — Но я творю культурные ценности.
>
> — А другие думают, что творят культурные ценности иного характера.
>
> — Не смей делать мне замечания, — закричал Толстой вне себя, — Я граф, мне наплевать, что ты — академик Бунин. — Ян, ничего не сказав, стал прощаться с Полнером <…> потом он говорил мне, что не знает, как благодарить Бога, что сдержался.
>
> Тих. Ив. [Полнер] <…> очень расстроен, не спал всю ночь. И правда, он всегда старался помочь писателям <…> и вдруг такое оскорбление. Ян, как мог, успокоил его. <…>
>
> Все это я записала со слов Яна (Бунины-2: 35–36).

Толстой выглядит в этом эпизоде непрезентабельно. Однако не будем торопиться его осуждать. Чтобы понять, какая муха его укусила, почему он так безобразно нахамил уважаемому общественному деятелю и журналисту, нужно опять вспомнить весну 1920 года. Ведь это Полнер год назад возглавил придуманную Толстым «Русскую землю» и вытеснил из руководимого им издательского комитета Толстого (а Бунина включил). Теперь этот же полнеровский комитет решает, пригоден ли «Никита Шубин» Толстого для беженских детей, а пока что его не покупает — то есть контролирует даже его мелкие заработки. Дон Аминадо так и изобразил Полнера — намекая на его губительную роль в парижской жизни Толстого. Именно это возвращение к прошлогодним унижениям и вызвало безобразную сцену толстовского гнева на Полнера — а заодно и с защищавшим Полнера далеко не нейтральным Буниным.

Бунин

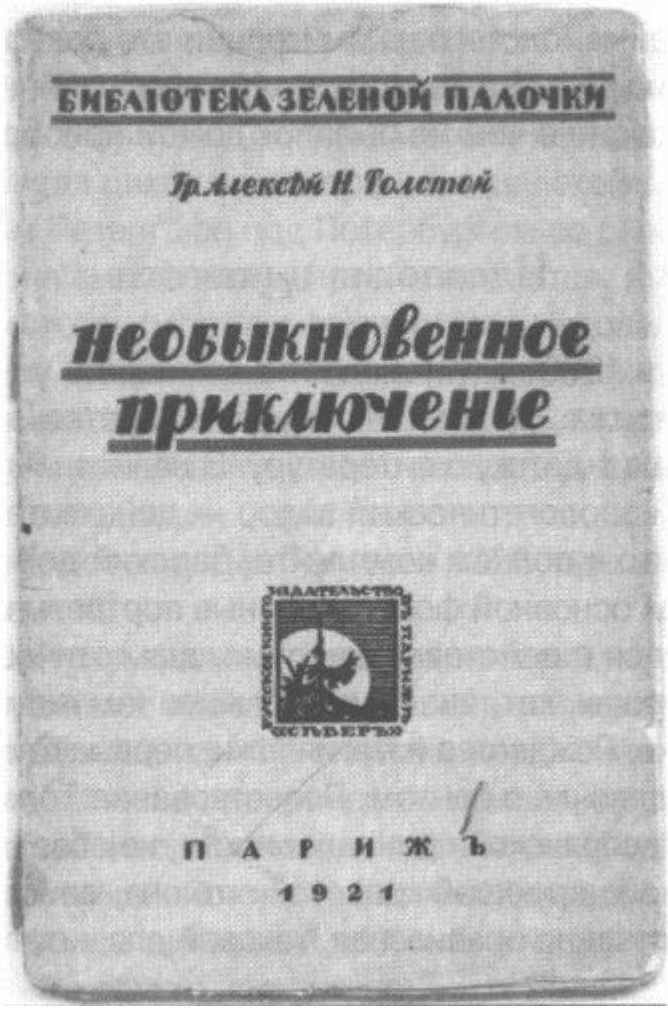
Какова роль самого Бунина в ниспровержении Толстого? Ведь в своих воспоминаниях Бунин всячески подчеркивает, что в Париже они сдружились как никогда. Письма Толстого к нему дышат дружелюбием. Однако А. Варламов (Варламов: 227–228) заметил, что дневниковые записи Бунина говорят о несколько раздражительном отношении автора «Третьего Толстого» к его герою:

> [16 февраля/1 марта 1922 года]. Репетиция «Любовь — книга золотая» Алеши Толстого в театре «Vieux Colombier». Пошлая вещичка, да и стыдно показывать французам нашу страну в таком (главное неправильном) виде (Бунины-2: 81).
>
> [12/25 августа 1921 г.]. Получил Жар-птицу. Пошлейшая статья Алешки Толстого о Судейкине (Там же: 56).

Судя по дневниковым записям К. Чуковского, Толстой о роли Бунина знал. Толстой сказал ему: «А Бунин, — вы подумайте, — когда узнал, что в “Figaro” хотят печатать мое “Хождение по мукам”, явился в редакцию “Figaro” и на скверном французском языке стал доказывать, что я не родственник Льва Толстого и что вообще я плохой писатель, на которого в России никто не обращает внимания» (Чуковский 1991: 266).

Хотя вряд ли Бунин мог на своем французском что-то «доказывать». Скорее всего, его мнение излагал кто-то другой, а Бунин стоял рядом и кивал.

Рассказ «Никита Шубин» так и не был издан в «Русской земле». Конечно, он был написан с однозначно «правой» позиции, затрагивающей эсеровские чувства: революционеры, арестовывающие Никитиного отца, сделаны идиотами, а Тыркин, белогвардейский мальчик-воин из ударного батальона, говорит: «Наш батальон погиб геройской смертью в Москве, в бою на Никитской площади», — тот самый бой в двух шагах от дома Толстого, который он описал и в «Простой душе», и в эпизодах в Рощиным в романе.



Второй «роман» о Никите

В том же 1921 году рассказ вышел брошюркой в серии «Библиотека “Зеленой палочки”» под новым названием «Необыкновенное приключение» (так на обложке, притом что на титуле дано «Необыкновенное приключение Никиты Рощина. Роман»), Кончается все сценой на корабле: Никита едет в Африку. В издании 1926 года рассказ приобрел знакомые нам очертания.

Советские обещания оказались липовыми, берлинская мечта о независимом литературном проекте провалилась, участие в рептильной «Накануне» стало позором, от Толстого все отвернулись, и ему пришлось вернуться в Россию. Третьим текстом о Никите стал «петроградский» рассказ «Как ни в чем не бывало» (1925), остросюжетное повествование о путешествии на лодке вокруг Петровского острова двух маленьких мальчиков, портретно похожих на двоих сыновей автора, Никиту и Митю. В

свете недавнего возвращения Толстого из эмиграции эта повесть о побеге двоих маленьких детей из родительского дома, их необычайных приключениях[204] и возвращении «как ни в чем не бывало» домой приобретает автоироническое звучание.

Идеология в повести

Итак, Толстой в 1920 году попадает в немилость у литературной «общественности» Парижа. «Детство Никиты» — свидетельство его конфликта с ней и отступления в детскую литературу. В написанных в Париже главах чувствуется некий апологетический задор — действительно, перед нами дворянское детство в полном комплекте: барский дом в снегу, книжные шкапы, Пушкин как основной фон; старинные портреты и их легенды, сны, перемешивающиеся с действительностью, для готической подсветки — демонические вороны, кот, знающий больше, чем подобает коту, ветер, воющий на чердаке; Рождество и магия елки; первые стихи и мечтательная первая любовь к девочке с бантом. Повествование Толстого не только не стесняется своей дворянской принадлежности, но обволакивает эту исчезнувшую жизнь такой чарующей красотой, что она, описанная как счастливая, вечная, единственно правильная, таковой для читателя и становится.

Кстати говоря, девочка с бантом не зря носит имя сестры Толстого — Лили, в замужестве Елизаветы Николаевны Рахманиновой. В детстве она, как и двое других его братьев, оставалась ему незнакомой. В 1909 году Толстой даже написал цикл стихотворений о далекой сестре. Лиля, жившая потом в Новом Петергофе под Петербургом со своим мужем-офицером, за которого она вышла замуж против воли отца, в 1914 году сделала шаг навстречу Толстому: разрыв с семейством, недовольным ее замужеством, сблизил ее с отверженным братом, и вдобавок он стал ей интересен и как многообещающий автор: у нее самой были литературные склонности. В 1918 году Лиля какое-то время считалась умершей от тифа на юге России — лишь впоследствии стало известно, что она благополучно нашлась в Белграде[205], поэтому для Толстого 1920 года это имя сестры потерянной и обретенной.

При этом сцена триумфального воцарения елки, которая в это время была в России запрещена; или картина социальной идиллии, когда мужики спасают тонущего барина; или щегольское, как бы на спор с Львом Толстым или Буниным, описание дворянского выезда, дрожек, лошадей, кучера — все это настойчиво полемично, громко утверждает свою правоту: за самоочевидным большевистским политическим адресом этой полемики проглядывает и менее очевидный частный, эмигрантский, пуританский, направленческий. Это те, кто, как тот же Тихон Полнер, вообще не одобряют Толстого и всего, что

ему дорого.

Структурная неоднородность

Между главами ощутимо пролегает шов. После парижских глав — кризиса в главе о домике на колесах и катарсиса в главе о заутрене — повесть теряет темп. Следуют несколько летних глав, прелестных, но не слишком содержательных — о лодке, купание, лошадке, найденном скворце. И только к концу повести подымается новая волна сюжета: это главы об участии Никиты в хлебном труде, о засухе, грозящей голодом, о солидарности Никитиной семьи с народом перед этой угрозой и наконец о спасительной и животворной буре. Интереснее всего здесь глава «На возу», где усталый Никита, возвращаясь домой на возу с зерном, мечтает о звездоплавании на воздушном корабле, о береге лазурной планеты. Это уже берлинские настроения. Изжита ностальгическая ретроспектива, и начинается обратное движение: в прошедшем вдруг открывается окно в будущее, как оно видится в 1922 году автору тогда же писавшейся сменовеховской «Аэлиты».

Мечтатель и рыцарь

Образ Никиты тоже построен апологетически — с одной стороны, это типичный «дворянский мечтатель» наподобие толстовских ранних героев, Нарциссов Федяшиных и Аггеев Коровиных: он видит сны, путающиеся с реальностью, любит одиночество, подолгу играет и фантазирует, погружаясь в вымышленный мир путешествий, приключений, охотников, следопытов, индейцев. С другой стороны, это вовсе не мешает Никите быть решительно на стороне «живой жизни»: сухие отвлеченности отталкивают его, он сбегает с уроков гулять, упивается игрой. Он идеальный рыцарь, с которым легко отождествляется маленький читатель; не «оторван от народа», а предводительствует деревенскими мальчишками и уважаем ими; взволнованно и великодушно дружится с побежденным противником, думая, что бы ему подарить самое дорогое; решительно спасает друга от разъяренного быка; идеально влюбляется в девочку. Правда, завоевать ее ему помогает не только храбрость — тут более всего пригождается его таинственная склонность к фантазированию, то есть творчеству. Эта апология мечтателя в ладу с остальными полемическими акцентами повести.

Сиятельный граф от литературы

Отклик на «Зеленую палочку» в советской печати последовал незамедлительно. «Печать и революция» уже во втором номере за 1921 год поместила анонимную рецензию на парижский детский журнал, где он объявлялся безнадежно пассеистским и ретроградным предприятием:

> Дон-Аминадо. «Зеленая палочка» («Наши» за границей).
>
> «Le beau pays de France», приласкавшая и приютившая в гостеприимном лоне своем последышей Врангеля и Ко, предоставила свои кабаки и кафе сиятельным графам и князьям, между прочим, и от литературы.
>
> Весь былой «цвет» литературы пестрит среди сотрудников толстых, тонких и даже детских журналов.
>
> Не забыли и о ребенке:
>
> Выпускают журнальчик «Зеленая Палочка».
>
> Кто только не «принимает ближайшего и постоянного участия» в нем?
>
> Тут и Амари, и Бальмонт, и князь Барятинский[206], и почтенный академик Бунин, и вездесущий Василевский[207], и Куприн, и граф Толстой, и Судейкин[208], и Лукомский[209], и Игорь Северянин, и даже для пущего украшения два покойника — Боборыкин и И. Репин[210] (Цитирую изд. 1921 года).
>
> Несмотря на мобилизацию всех дворянских, княжеских и графских сил, журнал худеет с каждым месяцем: это можно проследить даже по тем скудным 3 NN, которые имеются в нашем распоряжении.
>
> На определенный возраст журнал, повидимому, не рассчитывает: по крайней мере сумбурный подбор материала не дает возможности определить предполагавшегося читателя. Просто — «для детей».
>
> Но зато у журнала, кроме заработка для пишущей братии, нажива для издателя и «поддержка» для типографии «Земгора» (Союз Земств и Городов в Париже! sic!) есть и цели воспитательные, какие и надлежит, ясное дело, иметь каждому порядочному педагогическому изданию.
>
> Подбирается материал ловко.
>
> «Приключения Миши Шишмарева»[211] — бегство из

Одессы, когда в город вступил «неприятель», — читай: большевики.

«Крепко помни о России» — постоянная глава в журнале.

Под этим общим подзаголовком мы имеем и высокопатриотический очерк «Москва» и «Старая губерния» и иное в таком же историко-бытовом патриотическом, православном духе.

«Под чужим небом прекрасных, но увы! чужих Парижа, Берлина, Лондона» — сладко мечтается и Лукомскому[,] и Денисову о Москве.

Но кроме весьма подробно перечисленных и любовно описанных церквей и духовные очи мало что останавливает. <…>

Даже стихи и те не обходятся без дворянско-родовых тем. Тут и дед в «родовой усадьбе» «Кут»; и «танцмейстер Франц Петрович, славный маленький горбун, которому развлечение приказал Grossvater дать сейчас»; тут и дворовый Петр, «которого раза три за речку посылали на бугор» посмотреть, не занесена ли дорога для катанья барчат.

Именно «крепко помни о России».

Лучшего совета несчастным ребятам и враг бы не дал!

<…> Единственное, из-за чего не жалеешь, что пробежал эти тоненькие тетрадки, которые отравляют сознание детворы, это — два-три по обыкновению удачных стихотворения Саши Черного и несколько веселых рисунков зверей Реми. <…>

От этого российского Парижа, от всей этой литературы веет ужасающей мерзостью запустения.

И не мудрено: «бывшие люди», прогоревшие спекулянты на власти, проходимцы всех мастей, ничего другого естественно дать не могут (Anon. 1921: 352–353).

Анонимный, но уверенно себя чувствующий рецензент (это мог быть сотрудничавший в журнале П. С. Коган[212] или, может быть, даже сам редактор «Печати и революции» Вячеслав Полонский[213]) Толстого не касается — ограничивается коллективным шельмованием «сиятельных графов и князей от литературы», а нападает на гораздо более уязвимое, наивное, открыто реставраторское, «помещичье» стихотворение Михаила Струве «Зима» в № 3.

Михаил Александрович Струве (1890–1948) — поэт,

литературный критик, племянник Петра Бернгардовича Струве, входил в круг Гумилева, печатался с 1906 года, в 1916 году издал единственную книгу «Стая», которую похвалил в печати Гумилев. С 1921 года года жил в Париже. Принимал участие в литературных группировках «Через», «Гатарапак», «Палата поэтов», «Кочевье»[214]. В эмиграции сотрудничал в «Последних новостях», одно время работал в типографии, где печаталась газета. Участвовал во французском Сопротивлении.

В рецензии подробно пересказывается стихотворение Струве «Зима» из № 3, 1920, 14–19. Это описание зимнего визита детей к деду-помещику, старому адмиралу, и дня, проведенного в играх:

> ЗИМА.
> Стихи Мих. Струве.
>
> Силуэты Сергея Судейкина.
> Ясным утром, в дедово рожденье,
> В третий день на святки Рождества
> Весело сбираться с поздравленьем
> В долгий путь, с зарею вместе встав.
>
> Так застыли окна от мороза, —
> Он на диво ночью был суров, —
> Что из комнат не видать дормеза,
> Только слышны звоны бубенцов.
>
> Страхов и волнений было много:
> На возке заделана ли щель
> Да совсем не занесла ль дорогу
> За ночь быстролетная метель
>
> Одевали нас и раздевали
> Раза три с восьми часов утра,
> Раза три за речку посылали
> На бугор дворового Петра.
>
> Но как только солнце встало выше
> И туман рассеяло и путь,
> И повесило сосульки с крыши,
> Мы отправились в желанный путь.

Кони мчат, запряженные цугом —
По краям дороги снег глубок,
И скрипит корабль, привычный к вьюгам,
Старый поместительный возок.

Как бы вы дорогой не заснули! —
Говорит нам добрая мама́.
Где ж заснуть — минутой промелькнули
Два часа, и вот уже дома.

Только щеки, маков цвет, алеют,
И глаза, хоть и с большим трудом,
Узнают знакомую аллею
И снегами занесенный дом.

II

Генерал-майор Букренев —
Так зовется милый дед.
Подбородок чуть сиренев,
Шлафрок, вышитый жилет.

Вдоль по стенам пистолеты,
И священных трубок ряд, —
Незабвенные приметы
Нам о прошлом говорят.

Так вдали от царской службы,
В розовой усадьбе «Кут»,
В развлеченьях сельской дружбы
Дни беспечные текут.

Сладко, молвив поздравленье,
Спеть заученный куплет,
Чтоб с забавным восхищеньем
Долго улыбался дед.

Так приятно нам с поклоном
К пухлой подойти руке, —
Дед посмотрит благосклонно
И потреплет по щеке.

А когда мы сядем чинно,
Чтобы нас развеселить,
Затянувшись трубкой длинной,
Дед изволит пошутить.

— Что кручинишься, Надюша!
— Уж не так-то жизнь плоха.
— Подыскал, меня послушай,
— Я в соседях жениха.

— А тебя, Иван Степаныч,
— Вот недельку погуляй,
— Отвезу с собой в уланы,
— В славный город Турухтай! —

И откинувшись на кресле,
Захохочет — вот так да,
Вот так штука! — Только если б
Нам у деда жить всегда[215].

Картины из вневременного помещичьего детства, архаизованного под 1840-е годы, разворачиваются неспешно и описываются любовно. Диктовавшее их вполне понятное и даже героическое упорствование в верности прошлому, однако, читателю не передается: результат достигается скорее комический — так, сцены «подхода к ручке» и исполнения куплетов кажутся нечаянно взятыми из всерьез прочитанного Козьмы Пруткова[216].

Это был плачевный фон, на который Алексей Толстой контрастом проецировал свое «Детство Никиты», в котором есть и святочная привязка, и топос усадьбы, да и исходная идеология та же, но воздействие на читателя несопоставимо.

Конечно, легче было придраться к беззащитному Струве, чем к «Детству Никиты». И все же нам кажется загадочным, что о «Детстве Никиты» в рецензии не говорится ни слова, хотя до

присоединения Толстого к сменовеховству остается больше полугода. Не означает ли это, что парижский конфликт Толстого был замечен в Москве и идея кооптации этого обиженного эмиграцией писателя уже кому-то пришла в голову?

Претексты «Детства Никиты»

Начинающий Алексей Толстой не был и не считал себя детским писателем, хотя кое-какие его ранние вещи впервые увидели свет в символистской детской «Тропинке». Однако сочный и лаконичный язык, детские и звериные персонажи сочетались в них с не совсем детскими юмором, пикантностью и архаикой. Это были прекрасные «детские сказки для взрослых». В виде детского писателя он впервые предстал в «Детстве Никиты» — по мнению многих, его шедевре.

Одним из литературных импульсов «Детства Никиты» была повесть матери писателя Александры Леонтьевны Бостром о своем детстве. Напомним, что знакомство его с этим сочинением произошло в чрезвычайных и трагических обстоятельствах. Летом 1906 года Александра Леонтьевна внезапно умерла от менингита. Он только что вернулся из-за границы, движимый смутным импульсом, после полугода, проведенного в Германии, и нашел несколько неизвестных ему последних ее детских вещей. Кроме них, домой присылались рассказы, отправленные ею в журнал «Задушевное слово» еще при жизни, по мере их выхода в свет; а самые новые, оставшиеся не посланными, должен был пристроить сам Толстой.

Речь, во-первых, идет о повести, которая печаталась на протяжении второй половины 1906 года (то есть уже после кончины Александры Леонтьевны) в журнале «Задушевное слово» для старшего возраста: «Графиня А. Л. Толстая. “Мое детство. Рассказы бабушки”». Многие мотивы отсюда использованы потом А. Н. Толстым в «Детстве Никиты», и прежде всего — путешествие детей по старому дому с портретами предков в нежилых холодных комнатах, цветными стеклами и загадочной сумасшедшей старухой, перебирающей что-то в шкатулке; романтическая история с мертвым женихом и таинственные сны о месяце, отозвавшиеся в «Детстве Никиты», где так важна романтика снов и враждебного лунного света. Дети в повести хвастаются: «А ты летаешь во сне по лестнице?», фигурирует река, пиявки, лягушки. Даже одежда знакома по «Детству Никиты»: шелковая рубаха и бархатные шаровары. Поместье называется Рощино, а героиня — Катя Рощина, как потом в «Хождении по мукам» (может быть, потому, что мать боготворила актрису Рощину-Инсарову?). На эти мотивы очевидно накладываются и романтические впечатления самого Толстого, часто посещавшего Коровино, — старое, пришедшее в упадок тургеневское гнездо с его разноцветными стеклами, старинной, затейливой мебелью и

ореховыми дверями. Именно там росла Александра Леонтьевна. О материнском претексте повести Толстого писал Шкловский:

> «Детство Никиты», например, вероятно, содержит в себе много автобиографических черт.
>
> Мать А. Толстого, если я не ошибаюсь, а память у меня хорошая, была детской писательницей, пишущей под псевдонимом «Бромлей». Она печатала в «Роднике» (год забыл — кажется, лет двадцать тому назад) вещь, детально похожую на «Детство Никиты». Повторяются подробности выезда, «лягушачьего адмирала» и фигуры учителя.
>
> Но автобиография служит для писателя только местом, откуда он берет свой материал.
>
> «Детство Никиты» поразительно (оно лучше) не похоже на вещь матери автора (Шкловский 1924/1990: 201–202).

Шкловский, которому было тогда лет двадцать пять, явно вспоминает свое детское чтение. Он перехвалил свою память: мать Толстого подписывалась не Бромлей[217], а Бостром, и это был не псевдоним, а фамилия мужа, и печаталась она не в «Роднике», а в «Задушевном слове». Но все же он точно отметил сходство между ее произведениями и книгой Толстого. На наш взгляд, Шкловский нашел связь «Детства Никиты» не только с повестью, но и с серией ее рассказиков о маленьком мальчике, которые шли в том же 1906 году в «Задушевном слове», только для младшего возраста: «Ортина лошадка», «День проказника» (с. 28–76) — по одной странице в номер; «Василий Иванович» — про кота, запечатленного в «Детстве Никиты») (с. 227–228, 250–251), и т. д.

Александра Леонтьевна, довольно много печатавшаяся писательница, кажется, только в детских своих вещах оттолкнулась от «направления» и заговорила свободным и изящным языком. Толстой выше всего ценил ее детские вещи[218]. Наверняка, читая их, он почувствовал побуждение продолжить эти произведения на свой лад.

Ключевым для «Детства Никиты» материнским текстом был ее рассказ «У камина», помещенный в «Самарской газете» в канун 1900 года — в праздничном рождественском номере 25 декабря 1899 года. Рассказ был написан срочно, по заказу газеты, которой потребовался святочный рассказ. В письме мужу Александра Леонтьевна сообщала, что «рассказ Леле (уменьшительное от Алексей, бывшее в ходу у Бостромов. — *Е.Т.*) очень понравился». Ср.:

В нем есть все непременные атрибуты, при помощи которых изготовлялись такого рода сочинения, — зимний вечер, комната, фантастично освещенная пламенем камина, и бабушка, которая, задумчиво глядя на огонь, рассказывает внучке «жуткую и правдивую» историю… Это история о двух людях, что изображены на фамильных портретах, виднеющихся через отворенную дверь в полутемной анфиладе соседних комнат. Один — «суровый старик с острым носом и ястребиными, пронзительными глазами». На другом портрете изображена «молодая женщина лет 25… в руке она держит розу, но эта роза совсем не идет к гордой ее позе вполуоборот к зрителю, к надменной ее улыбке и к большим, веселым, вызывающим глазам. Пламя скользит по ее белому платью, голым плечам, играет на ее лице. Мне кажется, что портрет оживает, что гордая веселая красавица улыбается загадочно и надменно…»

Старик и гордая красавица, «оживающие на портретах», загубили друг друга… (Оклянский 1987: 143).

Это воспоминание о семейной легенде, претворенное в материнском рассказе, наиболее насыщено смыслами, концентрировано, густо, весомо — кажется, именно поэтому здесь, вокруг этих портретов, находится смысловой центр и «Детства Никиты» — по крайней мере парижских глав.

О мистических последствиях, какие имела для него смерть матери, Толстой писал в эссе «Непостижимое» (1913):

Со дня кончины матери я постоянно чувствовал ее присутствие. И чем более усложнялась моя жизнь, чем интенсивнее я жил духовной жизнью, тем легче чувствовал себя. Тогда же я начал писать.

Страстным желанием моей матери было, чтоб я сделался писателем. Но почти никогда при ее жизни я не думал об этом. Но со дня кончины матери я живу, подчиняясь неведомой мне воле, которая привела меня к моей теперешней жизни. Я никогда не был религиозен, но с того времени начался рост религиозного мистического сознания, завершившегося утверждением бытия не эмпирического. Все, что я рассказал вам, есть самое значительное, неизгладимое в моей жизни, но я никогда об этом не писал и не буду писать (Толстой 1982: 34).

Автопретексты

Толстой никогда не писал о том, до какой степени все его детство было насыщено писательством. В «Краткой автобиографии» он вспомнил лишь об одном неудачном опыте — рассказе «Приключения Степки», написанном в десятилетнем возрасте, после которого «матушка больше не принуждала его к творчеству», — но выясняется, что этих опытов было немало (Оклянский 1987: 147).

Впервые к своим детским впечатлениям девятнадцатилетний Толстой обратился где-то около 1902 года — он предполагал участвовать в журнале «Юный читатель»: рассказ без названия («[Я лежу в траве]» (Толстой 1953: 105–115) остался в архиве писателя. Матери Толстой писал, что пробует писать воспоминания. Перед нами сцены, написанные в первом лице, объективирующие значимые психические вехи. В начале рассказа лежащему в траве ребенку дом кажется замком, мать — царевной, это заколдованное царство, где никто не может пошевелиться, и ребенок чувствует острую жалость к взрослым: очевидно, первое ощущение своей отдельности и предчувствие большей свободы ребенка по сравнению со взрослыми, привязанными к своему месту и судьбе. Следует страшная сцена разделки только что зарезанного борова; ребенок убежал, чтоб не видеть, как режут, но странное любопытство влечет его к туше: первый опыт смерти. Затем описан ужин с работниками, который приятнее ребенку, чем домашняя трапеза: первый опыт измены. Остальные эпизоды менее психологичны: обучение верховой езде, полевые работы, снеговая крепость, воющий на чердаке ветер. Мы видим, что уже тогда кристаллизовались темы и мотивы будущих глав «Детства Никиты». Рассказ подвергся правке дяди Толстого Н. Шишкова, в рукописи сохранились его указания (Там же: 335). Приведенная в нем сказка матери о мальчике, которого лягушка позвала жить в пруд, и он туда прыгнул и сам превратился в лягушку, наверное, отразилась в «Золотом ключике». Впрочем, вечное сидение маленького Алеши в реке или у реки само подсказывало подобные сюжеты; впоследствии один из частично автобиографических героев Толстого получит за свою привязанность к речке кличку «Кулик».

После этой не слишком удачной попытки сына Александра Леонтьевна сама обратилась к сюжетам, связанным с его детством. Возможно, она соперничала с ним, желая спровоцировать его на творчество (Оклянский 1987: 141–142).

Следующее обращение Толстого к детским впечатлениям

произошло уже в Париже, где он, начинающий поэт, работал над стихами, пробуя новые формы на грани стиха и прозы (см. гл. 1). Свобода просодии, нащупанная им в верлибрах, сказалась в его дебютных стихах, имевших успех. В 1910 году он начал писать прозаические сказочки, где звери и дети думают народными мыслями и говорят народным языком — одновременно «вечным» и сегодняшним. В «Детстве Никиты» Толстой довел до совершенства свое «ясновидение» («бытовое ясновидение» нашел в его прозе Мережковский — Anon. 1917: 731), поистине постиг душу зверей и птиц — скворца Желтухина[219], мерина Клопика[220], кота Василия Васильевича[221], ежика Ахилки[222].

Мотивы сказок начала 1910-х годов попадают и в «Детство Никиты», включая сюда страшные, тяжелые, символические сны, которым, казалось бы, не место в книжках для маленьких детей. Обретают новую жизнь некоторые старые его персонажи. Так, троица братьев — Лешка, Фомка и Нил из сказки «Порточки» (у них одни порточки на троих) переносятся в «Детство Никиты»: тут их зовут Семка, Ленька и Артамошка-меньшой, и отец не велит им из дому выходить — валенки трепать. Есть и Нил — хоть он и не брат им, зато бьется бок о бок с ними в той же битве. Та же троица в «Петре Первом» превращается в братиков маленькой Саньки Бровкиной: это Яшка, Гаврилка и Артамошка, выбегающие по нужде в одних рубашках до пупка и босые: ни порточек, ни валенок. Как рассказано в «зернистых» воспоминаниях Бунина «Третий Толстой», в Париже Алексей Николаевич хвастался, как продал несуществующее имение: когда его спросили, где оно находится, он вспомнил комедию «Каширская старина»[223] и выпалил: «в Каширском уезде, при деревне Порточки…» (Бунин 1990: 308).

Толстой впервые воссоздает картины детства в глухой заволжской деревне в рассказе «Логутка» (1912). Рассказ с таким названием имелся и у А. Л. Бостром, в нем отражены страшные впечатления голодного 1892 года, когда они с маленьким сыном впервые оказались в Сосновке и холодали и голодали вместе с крестьянами; толстовский «Логутка» полемичен по отношению к материнскому тенденциозному тексту. Затем автобиографические мотивы попадают в рассказ «Кулик», включенный в роман о литературном Петербурге «Егор Абозов» (1915). Текст этот внутри сюжета играет роль визитной карточки героя — молодого писателя «от земли», который, как кур во щи, попадает в водоворот столичных литературных отношений. Многие детали оттуда перешли в «Детство Никиты»: купание в реке Чагре до тех пор, пока в волосах не заведутся водяные блохи, катание на ледянке по сугробам и т. д.

Однако «Абозов» повествует не о дворянском, а о крестьянском мальчике и его бедах. Ничто из этих бед, казалось бы, не может относиться к личному опыту писателя, с одним знаменательным исключением: та сцена, где обжигающими душу красками рисуются унижения, претерпеваемые героем-переростком в гимназии, когда мальчики глумятся над его происхождением, могла запечатлеть реальные травмы собственного, отнюдь не идилличного толстовского отрочества.

То, что не вошло в «Детство Никиты»

Маленький Толстой в 3 года мог написать несколько слов, в семь — целое письмо и рано привык читать. В 8 лет, в 1891 году, он несколько месяцев успешно ходил в частную школу в Самаре, затем семья ненадолго переехала в Саратов, там тоже была частная школа. Однако отчим запутался в долгах, оказался на грани разорения и вынужден был зимой 1892 года, в голодный год, переселить семью в имение Сосновка в 70 верстах от Самары, пока он сам в городе выпутывался из кризиса. Учиться там мальчику было негде. Первые годы с сыном занималась сама мать, иногда, в ее отсутствие, занятия вел отчим, однако Толстой учился плохо; в 1894–1895 годах был нанят учитель из семинаристов, но и он не привил своему ученику навыков интеллектуального труда. Зато мать научила сына пониманию литературы, вкусу к слову: она поощряла его первые литературные опыты. Математика и иностранные языки ему не давались, но Толстого с самого начала готовили не к гимназии, а к реальному училищу — такой выбор диктовал не только сельскохозяйственный труд, в который была погружена семья, но и «прогрессивные» убеждения родителей, считавших гимназическую программу оторванной от жизни. Слабые успехи сына были главной заботой родителей, все время и все средства были поставлены на карту учения. В 1896 году, когда Толстому было уже 13 лет, стало ясно, что учителя надо менять, и с ним начал заниматься по программе второго класса реального училища юноша-реалист. Осенью 1896 года он не сдавал экзамены, задержался в деревне из-за полевых работ — его некем было заменить — и еще год продолжал учиться дома с новым учителем, скучающим ссыльным. Однако и в сентябре следующего, 1897 года, экзамена в Самарское реальное училище он не выдержал.

Неуспешность в ученьи и необходимость участвовать в трудовой жизни были не единственными причинами того, что Толстой чуть ли не до 15 лет учился дома. В сословном государстве, которым была Россия, для того чтобы поступить в казенное учебное заведение, кроме метрики, требовалось удостоверение о сословной принадлежности. Для этого дворянское депутатское собрание Самарской губернии должно было приписать мальчика к роду Толстых. В спорных случаях для этого требовались голоса более двух третей депутатов. В 1897 году за положительное решение проголосовало большинство, но менее двух третей, и вопрос был отложен. Однако собрание

выдало матери временную справку, что хлопоты о получении сословного звания начаты и ведутся. С этой справкой мальчика после провала на экзаменах в Самаре взяли в менее требовательное Сызранское реальное училище, в третий класс, и почти пятнадцатилетний Толстой вместе с матерью с осени 1897 года переехал в Сызрань, где проучился год. Александра Леонтьевна, чтобы быть рядом с сыном в этот критический период, прожила этот год в разлуке с мужем. В этой школе, очень хорошей, с домашней постоянной поддержкой матери Толстой наконец научился систематической работе. В 1898 году он перевелся в четвертый класс Самарского реального училища, Сосновка была ликвидирована, и куплен дом в Самаре. Но только после смерти в 1900 году отца-графа, неизменно препятствовавшего легализации сына, Толстой наконец был приписан к роду отца, получил титул и долю наследства, которая дала ему возможность продолжить образование в столичном Технологическом институте (Оклянский 1997: passim).

Ребенку тайну его происхождения сообщать не торопились, ждали, пока он нравственно окрепнет. Тем не менее в 14 лет он ее узнал, и вся эта ситуация не могла не принести ему массу страданий и унижений; но затянувшаяся изоляция дала ему уникальную возможность избегнуть школьной ломки и вырасти в атмосфере нежной любви родителей к нему и друг к другу и их неусыпной заботы о его развитии. Домашнее образование, в котором, несмотря на все его недостатки, главным была литература и которое поощряло сочинительство, подспудно сыграло свою роль, когда Толстой резко свернул с намеченного курса — решил отказаться от карьеры инженера и заняться искусством.

В «Детстве Никиты» спрессованы впечатления всех пяти лет в Сосновке и приписаны ребенку 9-10 лет, в то время как Толстой снежную крепость строил в 10 лет, с учителем Словохотовым занимался в 11–12 лет, а на уборке хлеба работал в 13 лет. Интересно то, как выбирались эпизоды. Утрированно-архаичное снеговое побоище с «кончанскими» мальчишками вошло в повесть, а, например, позднейшие впечатления о более высоком уровне общения с деревенскими детьми, когда в доме была устроена для них библиотека и Алеша выдавал и записывал книги, Толстому не понадобились — можно легко понять, почему в 1920 году ему не хотелось вспоминать об этих идиллических практиках. Не понадобились и конфликты с родителями, часто недовольными его ленью или вдруг возникшим духом противоречия, — о них мы узнаем из их переписки; ничего подобного гаршинскому «Детству Темы» с его страшным сюжетом

о том, как семья и школа уродуют психику ребенка, в повесть пропущено не было.

Единственный раз в ней в мир ребенка вторгается темное начало — это происходит ранней весной, половодью рек соответствует половое безумие скота, рев быков и крик грачей. Нечистое чувство мучит взрослеющего Никиту; но, как бы наперекор Чехову («Володя»), Толстой уберегает своего Никиту от трагической развязки: недовольный собой, он обращается к Богу и с поддержкой свыше преодолевает кризис. Виктор Шкловский вспоминал, что Горький в 1921 году в Петрограде особенно хвалил эту главу, «Домик на колесах» (Шкловский 1990: 458–459).

Автоконтексты

«Детство Никиты» связано с другими вещами Толстого начала 1920-х годов: тут предсказываются отдельные мотивы повести 1922 года «Аэлита». Героиня, имя которой якобы означает «свет звезды», прямо «зарождается» из звездной темы в конце «Повести о многих превосходных вещах»: это глава «На возу» («Воз» — это и одно из старинных названий Большой Медведицы). Никита лежит ночью на возу и смотрит в небо. «“Все это, все — мое, — думал Никита, — когда-нибудь сяду на воздушный корабль и улечу…” И он стал представлять себе черное, пустынное небо и приближающийся лазурный, в серебристом свету, берег звезды…» (так в варианте первого книжного, берлинского издания 1922 года — вариант Полного собрания сочинений несколько изменен и расширен (Толстой 1948: 96–97).

Имя лошади «Вевит», которое Никита вырезает на стенке своей снежной пещеры в начале повести, — очевидно, детская заумь — попадает в «Как ни в чем не бывало» (1925), где Митя, «малыш и карапуз», говорит с игрушками на собственном тайном языке: «Это вовсе не значило, что он не умел говорить. Он разговаривал очень, очень хорошо. Но только деревянную лошадь называл “вевит”, собаку — “авава”, а плюшевого медведя — “патапум”. Так Митя лучше понимал, и лошадь, собака, медведь, пауки лучше понимали» (Толстой 1948а: 31). Этот пример оказался востребован современными сетевыми авторами, пишущими об эзотерических языках.

День рождения Никиты почти полностью, с мотивом переодевания в новую рубашку — то есть обновления — будет перенесен в третью часть «Хождения по мукам» в качестве детского воспоминания Вадима Рощина. Там чистый детский образ послужит контрастом к тому, во что превратила Рощина Гражданская война. Кое-что в «Детстве Никиты» предвосхищает и мотивы «Золотого ключика» (см. ниже).

Мне еще в 1997 году удалось показать, что Толстой, безотносительно к его раннему чтению «Пиноккио», наверняка читал эту книгу повторно в 1906 году. Ведь главы из нее шли в обеих сериях «Задушевного слова» буквально вперемешку, на соседних страницах, в серии для младших — с рассказами, а в серии для старших — с повестью покойной матери![224] См. мою статью «О лазоревых цветах, пыльных лучах и золотых ключах» (Толстая 2003: 203, 208–211).

Интертексты

Описывая «хутор за Волгой, киргизскую степь, ковыли», разливы рек, Толстой, казалось бы, должен вспомнить об аксаковском прецеденте. Однако Багров-внук менее всего отражен в повести, зато то и дело проглядывает «Детство» и «Отрочество» Льва Толстого. Никите ставят в пример Пипина Короткого, а Николеньке не везет с Людовиком Святым. Учебные занятия Никиты начинаются с несделанного немецкого перевода, а в «Детстве» Николенька поливает слезами книжку с немецкими диалогами. Первая любовь Николеньки к Катеньке и первые прикосновения и поцелуи происходят под яблоней. Этой райской обстановке соответствует в «Детстве Никиты» волшебный лес (см. ниже).

В «Детстве» Льва Толстого появляется и коробочка с золотыми деталями — прототип коробочки, которую клеит Лиля. Гувернер-дядька мальчиков Иртеньевых немец Карл Иваныч замечательно клеит и дарит бабушке Николеньки коробочку:

> Он переложил коробочку из правой руки в левую, вручил ее имениннице и отошел несколько шагов, чтобы дать место Володе. Бабушка, казалось, была в восхищении от коробочки, оклеенной золотыми каемками, и самой ласковой улыбкой выразила свою благодарность. Заметно, однако, было, что она не знала, куда поставить эту коробочку, и, должно быть, поэтому предложила папа посмотреть, как удивительно искусно она сделана.
>
> Удовлетворив своему любопытству, папа передал ее протопопу, которому вещица эта, казалось, чрезвычайно понравилась: он покачивал головой и с любопытством посматривал то на коробочку, то на мастера, который мог сделать такую прекрасную штуку (Толстой Лев- 1: 68).

В эпизоде с разглядыванием Никитою картинок из «Нивы» описывается художник Ганс Вурст (по-немецки обе части этого имени пишутся вместе, оно означает «шут гороховый») и его творение. Немудрено, что, как писала покойная А. Крюкова в комментарии в составленном ею Собрании сочинений в 10 томах, «картина на описанный Толстым сюжет в журнале не появлялась; не удалось найти в нем и художника Ганса Вурста», однако похожие сюжеты «Нивы» поздних 80-х исследовательница собрала

(Крюкова 1982: 599). Отразившаяся тут невинная ксенофобия младшего Толстого также питается примером Толстого-старшего, у которого в «Анне Карениной» политэконом Кознышев полемизирует с немецкими авторитетами Вурстом и Краутом. Немец-перец-колбаса (Вурст), кислая капуста (Краут).

Несомненно, Лев Толстой ответственен и за сцены половодья в «Детстве Никиты», символизирующие подъем полового инстинкта. Их прототип, по всей вероятности, — сцены половодья в романе «Воскресение».

Пушкинская традиция подключается в эпизоде с картой: Петруша Гринев приделывает мочальный хвост к мысу Доброй Надежды, а Никита, рисуя карту, направляет Амазонку вниз, на юг, к Огненной Земле. Это в обоих случаях переполняет чашу терпения: Петруша расстается с не обременявшим его учением гувернером и вскоре «пускай его послужит» в Богом забытой Белогорской крепости, а Никите, скорее всего, предстоит карьера телеграфиста на ближайшей к Сосновке железнодорожной станции Безенчук (где сосновцы отправляли и забирали почту). Самарская дыра совсем неподалеку от оренбургской.

Очаровательно перевирая пушкинского «Рыцаря бедного» («Жил на свете рыцарь бедный, / Молчаливый и простой, / С виду сумрачный и бледный, / Духом смелый и прямой»), матушка Никиты обращается к скворцу Желтухину: «Здравствуй, здравствуй, птицын серый, энергичный и живой»; «птицын» идеально ложится на «рыцарь», отождествление поддержано отвагой маленького птенчика Желтухина (эту реминисценцию независимо друг от друга услышали Павел Дмитриев и Аркадий Блюмбаум).

В отцовском кабинете «голова Пушкина между шкапами» почти шифрует пушкинский псевдоним «нкшп». А где же Лев Толстой? Не к нему ли отсылает львиная морда на загадочной вазочке? В раннем варианте вазочка оказывается украшенной и виноградными листьями, этот зверинорастительный орнамент скорее отсылает к дионисийской, природной теме. А вот и Тургенев: портрет дамы в амазонке и с хлыстиком: «Первая любовь»? И действительно, погубившая, только не отца героя, как у Тургенева, а прадедушку. И сам этот прадедушка со своими масонскими манускриптами, в один прекрасный день пропавший и только через пять лет приславший письмо из Сибири: «Искал покоя в мудрости, нашел забвение среди природы», — ни дать ни взять старец Федор Кузьмич.

Учитель, бывший семинарист Аркадий Иваныч, вводит более демократичную литературную традицию — Максима Горького: его невеста, неаппетитно названная Васса Ниловна, учительница,

«прикована к постели больной матери». У Горького, соответственно, это драма «Васса Железнова» (1910) (имя и тема «железа») и роман «Мать» (1906), откуда отчество Ниловна.

Голубая жизнь

Символические мотивы сообщают повести глубину и долговечность. В символическом значении, как знак романтической темы, употребляется здесь голубой цвет: голубой бант на платье девочки Лили и второй голубой бант в виде бабочки в волосах. Синяя коробочка с золотом — так сказать, «золото в лазури». Голубые квадраты лунного света лежат на полу, голубоватым светом освещен сугроб, в котором спрятался Никита, голубой вечереющий свет проникает в кабинет, где сидят влюбленные дети. Это особое, волшебное, волнующее значение голубых и синих оттенков, укорененное в романтической традиции, воспринятое символистами и Хлебниковым, воплощенное в поэтике группы «Голубая роза» (см. гл. 6).

Современный словарь символов так определяет значение синевы/голубизны:

> Синий — самый глубокий из цветов. Взгляд не встречает в нем преграды и теряется в бесконечном. Он и самый нематериальный из цветов — это как бы аккумулированная прозрачность, пустота — воздуха, воды. Пустота чиста и холодна. Синий — самый холодный из цветов и самый чистый, кроме белого. Отсюда символика: он скрывает дефекты и дематериализует, в нем все исчезает, как птица в небе. Это путь к бесконечности, цвет синей птицы, недосягаемого счастья. Входить в синее — входить в зазеркалье, это путь мечты, климат ирреальности. Синий и голубой — это ночь и день ирреальности. Он сверхчеловечен и нечеловечен (Шевалье и др. 1973).

Русский модернизм, сознавая исходно зловещий смысл синего, сохраненный фразеологией в других языках, тем не менее постоянно сдвигал грань между синим и голубым для создания сложного амбивалентного аккорда, и в конце концов синий стал «плюсовым» и занял позицию основного романтического цвета, а голубой перестал восприниматься серьезно, вплоть до полной компрометации. Блок в статье о «Синей птице» Метерлинка еще пытался противостоять этому новейшему «неправильному» смешению, но был бессилен.

Лес

К тем же сквозным романтическим темам принадлежит и эмоционально насыщенный символический мотив «зачарованного царства» — волшебного леса из стихотворения Никиты, многократно поддержанный волшебными морозными узорами листьев на окнах и воображаемыми пейзажами чащ и прерий, навеянными чтением Фенимора Купера. Это также и архетипический заколдованный лес, соответствующий чарам и опасностям пола, то есть природы в человеке, из старых европейских сказок, «Сна в летнюю ночь», «Леса» Островского, «Обрыва» Гончарова и чеховского «Лешего» — вплоть до набоковской «Лолиты». Конечно, этот символ как нельзя более на месте в книге о первой любви.

Никитино стихотворение о лесе настоящее — оно написано было в детстве Наталией Крандиевской (Крандиевская-Толстая 1977: 12).

Часы

Сам сюжет «Повести о многих превосходных вещах», сюжетный стержень, обозначающийся в эпизоде с Лилей, связанный со сном Никиты и блужданиями детей по старому дому, не так прост. Сложная смесь чар старого дома и оккультных снов закручивается вокруг старинных часов с маятником, который в Никитином сне грозит остановить сатанинский черный кот. Мотив часов, несомненно, осложнен символическими обертонами. Конечно, здесь часы — это родовое время, время старого дома — России, а угроза, воспринятая мальчиком во сне, — это предчувствие конца «старого времени», охраняемого предками в золотых рамах.

Но на толстовских старинных часах стоит вазочка, куда внутренний голос подсказывает заглянуть Никите. Во сне предки с портретов ревниво защищают секрет. Никита рассказывает сон Лиле, она побуждает его заглянуть в вазочку, дети, дрожа от страха, блуждают по нетопленым комнатам старого дома, освещенным лишь елочным фонариком с цветными стеклами (цветные стекла — память о материнской повести).

Колечко

Несмотря на спугнувшее детей нападение кота — того самого, который во сне был враждебен, — Никита успевает достать из вазочки колечко с синим, все того же цвета, камушком, которое дарит Лиле.

Этот эпизод в «Зеленой палочке» значительно отличался от последующих версий. Ранняя версия связывала колечко, даму в амазонке и Лилю: Ср.:

> Дети вошли. На них с изразцов камина глядела, улыбаясь, дама в черной амазонке, на лицо ее падал лунный свет. Никита вгляделся, обернулся к Лиле и только сейчас понял, что у дамы в амазонке и у Лили одно и то же лицо. И немудрено — дама приходилась двоюродной прабабкой девочке (Алпатов: 699).

Немного иначе выглядела реакция Лили на колечко: тут же Никита дарил Лиле свои стихи (впоследствии эта сцена стала отдельным эпизодом):

> Дети выбежали в прихожую, сели на сундук, на волчий мех и, запыхавшись и дыша, смотрели друг на друга. У Лили горели щеки.
>
> — Ну, — сказала она.
>
> Никита разжал пыльные пальцы. На ладони его засветилось синим камушком золотое, тоненькое колечко. Лиля молча всплеснула руками.
>
> — Какое колечко! Слушайте, это наверное волшебное колечко. Что же мы с ним будем делать?
>
> Никита взял ее руку и надел колечко на палец. Лиля слабым голоском сказала было: «Нет, почему же мне, оно так же и ваше». Но когда колечко было надето, она обхватила Никиту руками за шею и поцеловала.
>
> — Никита, вы лучше всех на свете.
>
> — Лиля, вот что, — проговорил Никита, собрав все присутствие духа, — я вам посвятил одни стихи, про лес. Он вытащил из кармана бумажку со стихами и подал Лиле. Стихи были прочтены ею, потом им, вслух. Лиля с глубоким уважением и восторгом глядела на Никиту. Он сказал, что завтра же начнет писать целую книгу стихов и посвятит их Лиле (Там же).

Окончательная отделка сильно улучшила этот эпизод. За ним в ранней версии следовала сцена, впоследствии снятая: разговор о колечке с матерью Никиты, подтверждавшей его связь с дамой с портрета.

> Матушка, увидав за ужином колечко и узнав, как оно было найдено, изумилась:
>
> — Да, колечко очень старинное, оно пролежало там в часах много десятков лет. А вы знаете, Анна Аполлосовна, кому, я думаю, оно могло принадлежать? Уверена, что это колечко той женщины, из-за которой сошел с ума прадедушка Африкан Африканович. Ну, конечно. Вот и год нацарапан.
>
> Лиля и Никита переглянулись (Там же: 700).

Толстой снял эту слишком лобовую связку современного сюжета с историческим фоном — семейной легендой, и правильно сделал. Ведь иначе получалось, что губительная дама из прошлого послала свое колечко Никите и Лиле, то есть передала его как эстафету — очевидно, неурядиц и бед. В окончательной версии колечко вырвано детьми из лап прошлого против воли предков. Оно стало чисто символическим: любовь как вызов «часам», то есть времени — не зря к этому родовому секрету ревновали умершие предки с портретов.

Коробочка

В ответ Никита получает от Лили коробочку. Здесь это коробочка «с ничем», в каком-то смысле — тайна в чистом виде. «Это коробочка для кукольных перчаток, — говорит Никите строгая Лиля. — Вы мальчик, вы этого не поймете». Но эта коробочка не только скрывает герметическую тайну женственности и любви. Она склеена из синей бумаги с золотой звездой на крышке: сакральные цвета «софийности» — «вечной женственности» совмещены с эмблемой Рождества.

Понятно, что в текстах начала 20-х годов «звезда» кодирует не просто Рождество, но космическое Рождество, начало нового века/мира (т. е. зона). Тогда часы и коробочка вместе означают конец и начало, апокалипсис, конец времени, и надежду на спасение и защиту в новом и неведомом мире. Защиту, конечно, в любви — вспомним, что повесть писалась параллельно с романом «Хождение по мукам», где именно любовь противостоит смрадным вихрям войн и революций.

Звезда

Звезд в «Детстве Никиты» преизбыток. Звезда рождественская, «голубовато затеплившаяся». Звезда пасхальная. Звезды августовские из главы «На возу». И даже кобыла Звезда. Золотая звезда на крышке елочной коробочки. Звезды в «Детстве Никиты» все добрые, привычные, как «робкая звезда», которую ищет герой рассказа «Гедали» Бабеля. Всем понятен и страшен их противовес — жестокая железная, красная, пятиугольная, люциферовская звезда нового режима (Чудакова 1995; Толстая 2002: 415–422), восходящая железная планета, с которою сравнивается приближающийся поезд в «Воздушных путях» Пастернака, «железная звезда», которой руководится герой стихотворения Кузмина «Энеи», угрожающая звезда Наталии Крандиевской: «Горит звезда железная / Пятиугольной бездною / Разверстою пустыней» (Крандиевская 1922: 6).

Традиционной, понятной, рождественской золотой звезде на синем фоне, пожалуй, будет противопоставлена молния на занавесе «чудного» театра Буратино. Это блоковская «молния искусства», молния, скрывающая новость, отличную от новости Рождества, апокалиптический символ нового века и новой жизни, общепонятный для искусства революции.

Музыкальный ящичек

В середине «Повести о многих превосходных вещах» есть еще один эпизод, где присутствуют и коробка, и пружина. В душе Никиты звучит музыка, и он думает о том, что внутри его — музыкальный ящик. Это музыка, порожденная любовью, из нее рождаются первые Никитины стихи — эрос и есть родник искусства:

> Никита остановился и снова, как во все дни, почувствовал счастье. Оно было так велико, что казалось, будто где-то внутри у него вертится, играет, нежно и весело, музыкальный ящичек. Никита пошел в кабинет, сел на диван, на то место, где позавчера сидела Лиля, и, прищурившись, глядел на расписанные морозом стекла. Нежные и причудливые узоры эти были как из зачарованного царства, — оттуда, где играл неслышно волшебный ящик. Это были ветви, листья, деревья, какие-то странные фигуры зверей и людей. Глядя на узоры, Никита почувствовал, как слова какие-то сами собой складываются, поют, и от этого, от этих удивительных слов и пения, волосам у него стало щекотно на макушке (Толстой 1948: 40).

Существует текст, по времени посредующий между «Детством Никиты» и «Золотым ключиком», где «музыкальный ящичек» прямо отождествляется с эротическим объектом: это начало «Петра Первого», сцена околдовывания юного царя кукуйскими немцами. Шкатулка и девушка поют и танцуют, но юному Петру нельзя узнать, почему — иначе они перестанут петь и танцевать. Бездонно-синие глаза Анхен в сочетании с действием музыкального ящика старого Монса складываются в образ дивной и прелестной игрушечно уютной золотой страны, залитой закатным солнцем, трагически контрастирующей с реальностью вороньей, палаческой России. Тут потерянный рай искусства прямо уравнивается с эросом.

Этот музыкальный ящик — удивительный символ «дара» — потом превращается в заводной театр Буратино, то есть в как бы разросшуюся шарманку вроде все еще живых в Европе уличных механических «театров» с движущимися фигурками и большим репертуаром мелодий: к «ящичку» и подбирается «ключик».

Тема «музыкального ящика» воскрешает одну из значимых реалий литературного Петербурга 10-х годов, связанную со

счастливым временем первоначальных литературных и театральных успехов автора. Музыкальный ящик запомнила и Анна Ахматова, в «Поэме без героя» развившая его семантику в ином направлении — ящик как примета времени (Кац, Тименчик 1989: 55–57). Скорее всего, Толстой вспомнил прототипический «музыкальный ящик» О. А. Глебовой-Судейкиной, ранее принадлежавший С. Судейкину, о котором он не мог не знать, ведь он сдружился с Судейкиными в 1910 году, тогда же посвятил Судейкину рассказ «Катенька» — в духе увлекавшей тогда «аполлоновцев» стилизации под 1830–1840-е годы — и портретно изобразил его в «Егоре Абозове».

Сюда же, к коробочкам, ящичкам, заводным игрушкам, куклам, деревянным лошадкам, которые, собравшись вместе, как бы беззвучно кивают в сторону Петербурга толстовской юности и его волшебных театральных и игрушечно-кукольных затей, от «Щелкунчика» до «Петрушки», я бы отнесла и игрушечный замок, о котором вспоминает старшее поколение в «Детстве Никиты». Два лебедя, запряженные в золотую лодочку, в рассказе о старинных склеенных из картона замках с башнями и озером из осколка зеркала, напоминают кому о солдатике и танцовщице Андерсена, а кому — и о Байрейте, где на лебеде выезжает Лоэнгрин. Несомненно, и за этим образом сквозит один из основных сюжетов романтизма и наследующего ему символизма — сюжет об оживающей кукле.

О том, чем была для эмигранта Толстого память о только что отошедшей художественной эпохе, которой он был частью, красноречиво сказано в его статье о гастролях в Париже театра Балиева «Летучая мышь» в «Последних новостях» 5 декабря 1920 года: «Этот зверек вылетел из самых недр русского искусства и сюда в Париж принес на крыльях ту радужную пыль, о которой мы с тоской вспоминаем в изгнании, чудесную пыль искусства, пыль московских кулис» (Толстой 1920)[225].

Этой радужной пыли русского искусства, восхищающего и животворящего Запад (о чем говорится дальше в статье Толстого), соответствует тема солнечной пыли, космической пыли, которую представляют собой споры жизни, носящиеся по космосу, оплодотворяющие мертвые пространства, — через год она станет ключевой в «Аэлите». Кстати, идея «летучего семени», имеющая прямое отношение к искусству, высказана в стихотворении Кузмина 1922 года «Лесенка».

Дары и другие интересные вещи

В «Детстве Никиты» вообще целые горы ящичков, таинственных коробочек и таинственных вазочек, а также и других вместилищ. Гостья привозит чемодан «интересных вещей», которые до поры до времени — до елки — остаются неразвернутыми. Под елкой ожидают завернутые подарки. Отец же присылает из города подарки прямо подводами! Лучший из них слишком велик, чтобы быть завернутым, — это лодка. Она была «завернута» ранее — когда отец сообщал о ней в письме в сознательно неопределенных словах, чтоб подогреть детские ожидания. Читатель повести по-детски сопереживает возникающему на его глазах как бы «культу карго» — сверхценных заморских подарков. Отец героя задает тут тон — все его приобретения вроде китайских ваз суть такие же бессмысленно-прекрасные, волнующие заморские подарки — даже не статусные, а чистые символы «иного царства» — перед нами большой ребенок. (Ср. портретные наброски Толстого, зачарованно стоящего перед парижскими витринами, у Эренбурга и Ветлугина.) В этом контексте припоминается и важность именно такого, неутилитарного подарка в мемуарной прозе Набокова. Так что в некотором смысле «многие превосходные вещи» реализованы в повести и в прямом значении, именно как вещи, восхитительные, волшебные, загадочные. В конце концов Толстой от вполне метафорического волшебного музыкального ящичка, играющего внутри Никиты, перекидывает мостик к волшебству на грани овеществления — к теме воздушного корабля и лазурной планеты, то есть космических полетов, о которых мальчик мечтает, возвращаясь с поля на высоком хлебном возу.

Реставратор ли?

О мнимой, декоративной традиционности Толстого писал Шкловский в уже цитированной здесь статье 1924 года «Новый Горький», где определил этот лишь по видимости «реставрационный» имидж так: «Полный, рослый, похожий на непропеченный ситный, Алексей Толстой как будто представляет собой старые традиции русской литературы». Но, вопреки этому нарочитому образу, акцент Шкловский ставит на том, что «Алексей Толстой стал новым писателем, сам не замечая этого»: он принадлежит к тем, кто

> желая продолжать старую русскую прозу, сами уже давно находятся на новых путях. Таким мнимым эпигоном является Алексей Толстой. Темы у него как будто бытовые, и манера писать… сейчас неровная, ломкая, но все же как будто старая. Но у людей, подходящих к А. Толстому как к бытовику, он вызывает сейчас сомнения… Алексей Толстой сейчас меняется и очень быстро. И, кроме строения фразы, скоро в нем не останется ничего традиционного (Шкловский 1990: 200, 204).

Шкловский довольно раздраженно полемизирует с К. Чуковским, который в 1924 году опубликовал статью о Толстом: «Портреты современных писателей: Алексей Толстой», где во многом вернулся к наблюдениям своей первой статьи «Алексей Н. Толстой» из книги «Лица и маски» (1914). Главный тезис в обоих текстах — Толстой поэтизировал глупость. Шкловский, в Берлине сдружившийся с Толстым, с Чуковским не соглашается. Он напоминает ему о престижной литературной генеалогии Толстого и даже пытается обидно намекнуть Чуковскому на его собственный, якобы менее престижный литературный генезис:

> Алексей Толстой свои литературные вкусы мог сверять со вкусами многих занимающихся философией людей. Если Чуковский остался провинциальным журналистом, пришельцем в высокой литературе, то А. Толстой пришел из «башни Вячеслава Иванова». Вячеслав Иванов, проф. Е. Аничков, Андрей Белый, Зиновьева-Аннибал, Гумилев, Михаил Кузмин — товарищи Алексея Толстого.

> Навыки русского символизма ему должны быть знакомы <…>
>
> Таким образом, А. Толстому легко было бы придать своим героям обычный вид и не изображать их в виде чудящих детей. <…>
>
> Психология уже не удовлетворяет автора, и глупость и чудачество понадобились литературе как отрицательная мотивировка в виде анекдота (Шкловский 1990: 201–203).

Здесь очень любопытно манипулирование фактами. Вряд ли корректно назвать Толстого «товарищем» Зиновьевой-Аннибал, умершей в 1907 году, до того как Толстой начал свое литературное ученичество. Андрей Белый всегда оставался для Толстого лишь ментором и объектом подражаний — от ранних стихов до «Хождения по мукам». На «башне» Иванова Толстой, действительно, бывал; для него существенно было и продолжение отношений с Ивановым в Москве, где оба жили с 1912 года, — в свете сближения Толстого и его новой жены Крандиевской с религиозно-философскими кругами (Толстая 2006: 37–38). Идеи и образы Иванова Толстой усваивал в своей эссеистике и журналистике 1917–1922 годов (см. гл. 6), ср. написанное с опорой на ивановские концепции предисловие к книжечке своих эссе «Нисхождение и преображение» (Толстой 1922), о которой, с ошибкой в заглавии, упоминает Шкловский в той же статье. Профессор Е. Аничков также был для молодого Толстого в первую очередь авторитетным филологом, автором книг, по которым он учился. Настоящими его товарищами были Гумилев и Кузмин, но отношения с ними давно испортились (см. в предыдущих главах).

Несмотря на эти неточности, Шкловский совершенно прав, не принимая идею Чуковского о несовременности и старомодности Толстого и относя его прозу к кругу постсимволистских литературных явлений. Поздно впитав опыт русского символизма, Толстой только в вещах ранних 20-х овладел искусством прятать символическое содержание внутрь непогрешимо реалистического повествования. Один из примеров тому — «Детство Никиты»: на фоне натуралистических, «экстравертных» сцен со сверстниками, с деревенскими детьми и со слугами и работниками в людской развертывается внутренний рост мальчика, приливы непонятных ему самому чувств и настроений. Толстой разыгрывает сюжет по романтическим нотам, не анализируя эти непонятности, а только целомудренно указывая на них с помощью символической бутафории и системы интертекстуальных аллюзий. Результатом становится

удивительный сплав старого и нового, изысканной простоты и многоуровневой глубины.

О «символико-реалистическом романе» говорили в «Аполлоне» уже в 1910 году по поводу Сологуба, Ремизова, Алексея Толстого, Андрея Белого. Черты нового бытового символико-реалистического романа Кузмин видел у Ауслендера и Дымова. Несомненно, его собственная проза также подходит под это определение. Термин «неореализм» впервые появляется у М. Волошина, ср.: «В романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реапизма. Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его» (Волошин 1989: 61)[226].

И все же Чуковский написал о «Детстве Никиты» лучше всех:

> Читайте ее, ипохондрики: каждого сделает она беззаботным мальчишкой, у которого в кармане живой воробей. В ней и небо синее, и трава зеленее, и праздники праздничнее; в ней телячий, жеребячий восторг бытия. <…> Это Книга Счастия — кажется, единственная русская книга, в которой автор не проповедует счастья, не сулит его в будущем, а тут же источает его из себя.
>
> — Хорошо, Никита? — спрашивает у мальчика его веселый отец.
>
> — Чудесно! — отвечает Никита.
>
> Все образы и события в этой праздничной книге отмечены словом чудесно… (Чуковский 1924: 554).

ГЛАВА 6. БЕРЛИНСКАЯ ЛАЗУРЬ: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ОККУЛЬТНЫЕ УВЛЕЧЕНИЯ АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

Андрей Белый и Алексей Толстой: подражания. — «Петербург» Белого как отправная точка для Толстого. — Белый и Толстой в «серо-буром Берлине». — «Аэлита» как ответ Белому? — Ранние версии. — Идеология в «Аэлите». — Оккультизм в романе. — Толстой и антропософы. — Символистские мотивы. — Толстой и Иванов. — Нисхождение в «Аэлите». — Литературные претексты. — Роман с ключом. — Роман без ключа.

Андрей Белый и Алексей Толстой: подражания [227]

Дебютируя в 1907 году сборником «Лирика», Алексей Толстой пытался воспроизводить символистские образы и интонации (гл. 1). Одно из этих откровенных подражаний, в соответствии с этим жанром, и озаглавлено «А. Белому» и начинается цитатно: «Предо мною небо в алой багрянице» (Толстой 1907: 9); ср. у Андрея Белого в «Золоте в лазури»: «Дитя, / Вся в лохмотьях твоя багряница». Богоборческий надрыв и крушение героя Белого тоже сымитированы близко к тексту: «Будет петь и плясать в синих искрах дурак» (Толстой 1907: 60–61; Ерошкина 2003: 44–46). Дебютант чуть ли не сразу стал стесняться своей первой книжки, скупил ее и уничтожил.

В Париже, где он прожил с конца 1907 года по октябрь 1908 года, Толстой начинает экспериментировать с промежуточными между прозой и стихом формами, образцы которых заимствует отовсюду — в том числе у Андрея Белого. Так, мистическое начало неоконченного рассказа <«Спустилась ночь…»> выполнено в технике письма, опробованной в «Симфониях»: законченные фразы записываются каждая с новой строки, как стихи.

> Спустилась ночь. В небе открылись голубые глаза.
>
> — Он приближается, прошептал Учитель.
>
> Глубоко в пропасти метнуло пламя, перевитое черным.
>
> Скалы налились темно-алым.
>
> Выше и чаще лизали красные языки.
>
> И заклокотало море огня.
>
> Багрово-красные вершины сверкнули рубинами.
>
> Колыхнулись гигантские тени, бесшумно ползая по алому.
>
> Надвинулись тучи и разлились кровью.
>
> Застонали, засвистали ущелья.
>
> Раскатилось, ухнуло. Обрывки скал и льда ринулись вниз — кружась и сшибаясь.
>
> Фонтаны искр поднялись высоко над пропастью[,] и сверху[,] медленно очертываясь[,] выплыло бледно желтое с чувственными губами, обрамленное лицо. <…>
>
> Снизу сквозь грохот бури донесся вой.

Оставшиеся в живых проклинают его, им жалко свои разрушенные берлоги; о[,] будьте прокляты. А он протянул сапфирное покрывало[,] и все смолкло[,] и разлилась гулкая тишина.

Месяц тронул холодным вершины. Зажурчал гармоничный поток. Учитель сказал: «Вот знаки Великого Художника».

Сквозь изумрудные плотины, пронзив плотные облака[,] возносились белые вершины и сверкали в ярко сапфирной глубине. Дрожали солнечные потоки.

Ласкались зефиры.

Настал вечер, и Учитель сказал:

— Вот края Его покрывала.

Вершины стали жемчужно алыми, облака сползали вниз, медленно развертывали крылья долинные тени.

Сладкие искры свежести пронизали воздух.

Учитель протянул руки. Вниз, где город, темные толпы людей; со всех сторон света пришли увидеть лицо Великого Художника. Вытянув шеи[,] смотрели они весь день и видели его знаки. Настает ночь.

Учитель дал каждому горящий факел. Колыхнулись тени и отсветы. Ученики наклонились над пропастью: внизу засыпал город.

— Пора.

Метнулись и погасли тени. Вниз, описывая красные кольца, понеслись искрометные змеи. Мелькнули над городом и впились в его черное тело.

Снизу донесся глухой гул (Толстой 1907–1908в: 1–2).

Тематика тоже откровенно напоминающая Андрея Белого: эзотерическое сообщество посвященных и их учителя в духе мистерии «Пришедший». Великий Художник, истребляющий город, — очевидный «антибог» — и толкующий его Учитель подозрительно похожи на лжемессий и лжехристов у Андрея Белого. Явление лиц, призраков, теней также указывает на сюжеты Белого. Бледно-желтое лицо сомнительного божества, наверное, аллюзия на модные теософские опасения — страх перед желтой монгольской расой. (Кстати сказать, используемое Толстым словосочетание «обрамленное лицо» прежде всего свидетельствует о незнакомстве с текстом чеховской «Чайки», где оно служит шибболетом тогдашней «плохописи».) Богатство оттенков красного (багровый — алый — кровавый), изобилие драгоценных каменьев (рубины — сапфировый — изумрудный —

жемчужный), люминарные образы Белого — все это узнаваемая бутафория из «Золота в лазури» и «Симфоний».

Чувственность и желтизна мистического лица возникнут еще в одном неоконченном парижском рассказе Толстого того же времени — «Она», где герой-художник изображает на холсте свою жуткую натурщицу, которая сама должна символизировать апокалиптического «зверя»:

> С подрамка вылезало желтое слепое лицо, обрамленное черными, низко растущими волосами. Вдоль жирного тела вяло висели преступные тонкие руки.
>
> Это был кошмар ночного безумия, скалящий лошадиные зубы. <…> Что-то тупое, как плоская крыша, давило сверху. <…> Точно серая рука легла на глаза и где-то в глубине души чувствовалось — не будет сил оторвать ее (Толстой 1907–1909: л. 10).

Разумеется, картина имеет успех, правда, причины его глубоко тревожны:

> Что это, ужасная правда или больная фантазия [?] На это должно ответить общество. Во всяком случае картина «Она» Рыбакова, написанная неряшливо и неровно, очевидно за один сеанс, является гвоздем выставки[,] и мало кто может пройти мимо без содрогания. Во время открытия публика толкалась, шумела, и можно было заподозрить[,] что картина касается личной жизни каждого… (Там же: л. 12)

Страшная натурщица, с которой художник тем временем сошелся, ликует: «Мы с ним еще картину писать будем, “Зверь” называется, я грызть мужчину буду, вот-то потеха… правда[,] Рыбаков?» Толстой переиначил апокалиптический мотив, впервые иронически введенный Белым во Второй драматической симфонии и подхваченный его подражателями: Блудница тут сплавлена в одно со Зверем, все упрощено — художнику говорят: «Ваша картина открыла мне глаза, я понял, что во мне зверь» (Там же: л. 13–14).

Вскоре Толстой начинает бывать на журфиксах в салоне Е. С. Кругликовой, где знакомится с Гумилевым. К 7 марта, когда тот написал Брюсову о знакомстве с Толстым, у них уже было три встречи.

Гумилев в письме Брюсову причислил Толстого к рыцарям «патентованной калоши» (гл. 1).

В 1907 году в статье «Штемпелеванная калоша» Белый сетовал на вульгаризацию и популяризацию элитарной духовной культуры, в особенности нападая на петербургских мистиков; целил он в мистических анархистов, прежде всего в Блока:

> В Петербурге стеклянные тротуары. Под ногой — яма. А ноги уверенно летают по твердому стеклу. Но стекло прозрачно. И кажется, что петербургский мистик ходит по воздуху. Мы удивляемся, восклицая: «Вот так штука!»
>
> В Петербурге скользкие тротуары. Легко поскользнуться, легко упасть. Нам страшно за воздушных летунов. Вот поскользнулся, значит, сейчас полетит в безмерную пропасть: в воздухе замелькают ноги, воздух засвищет ему в грудь, воздух задушит сорвавшегося, черная пасть сомкнется над оборванным. Не тут-то было: воздушный путешественник повиснет в воздухе с развеянными фалдами, с поднятыми к небу калошами: точно невидимая рука удержит его, и не его только, но и котелок неудачника застынет где-нибудь рядом с ним. Вот тут мы и начинаем вполне ценить выдумку петербургских модернистов: протянуть над бездной стеклянный тротуар. Оно и безопасно, и не видно со стороны. И не сорвешься, и получишь славу воздушного путешественника (Белый 1907: 342).

Статья в свою очередь отсылает к другой: «статье-импровизации» Белого того же года «Иван Александрович Хлестаков» (Белый 1907а), которую Белый в 1908 г. включил в «Штемпелеванную калошу». В конце ее Белый угрожает уйти из святилища, осквернённого эпигонами — «Иванами Александровичами», и оставить им украденные ими слова, ср.: «И на униженное приставание Ивана Александровича: “я тоже мистик, я с вами”, ответить “Берите себе заимствованные слова, которые вы осквернили. Мы еще пять лет тому назад говорили о музыке, о мистерии, об Апокалипсисе. Для нас это были сложнейшие вопросы, требующие жизни для решения. Вы стащили у наших учителей и у нас эти слова, вы создали из них рекламу. Берите слова! <…> но не дивитесь, что на слова эти, вами произнесенные, мы вам ответим веселым смехом”» (Белый 1907: 346). Белый целил прежде всего в Георгия Чулкова с его концепцией мистического анархизма: Чулков в это время вместе с Блоком оказался во враждебном Белому литературном лагере.

Еще резче Белый изображает вульгаризацию высокой культуры в статье «Вольноотпущенники», во втором номере

«Весов» за 1908 год:

> …В новейшей русской культуре уже нет почти воинов: есть вольноотпущенные рабы и вольноотпущенники вольноотпущенников <…> фаланга бойцов прошла вперед и скрылась. А вот за ней потянулся обоз войска. <…> *обоз,* кричавший в уши павшим, теперь безвредным врагам, о том, что «красота — красива», «искусство — свободно». И если этот *обоз* принимает читатель, еще не вполне осведомленный в ходе развития нового искусства, за новаторов, мы должны ему напомнить, что это все не львы движения, а трусливые гиены, упражняющие свою храбрость над трупами (Белый 1908: 334; выделено автором).

В том же тоне отвращения к последователям написаны, впрочем, и рецензия Антона Крайнего на альманах «Шиповник» № 3, «Земля» № 1 и «Факелы» № 3 и др., и статья «Наши эпигоны» Эллиса. Алексей Толстой в первом восприятии и Гумилева, и «весовских» критиков сливается с Борисом Зайцевым, которого Эллис выделяет в качестве эпигона эпигонов, Куприным, Андреевым и др. И действительно, судя по тому, что делает в это время Толстой, гумилевско-«весовское» впечатление о нем как об эпигоне правильное. Толстой, конечно, читал статьи Белого. Не потому ли, отряхая прах литературного Петербурга в 1914–1915 годах, Толстой обыгрывает свой давний «обозный» диагноз, называя свой роман «Егор Абозов»?

Осенью того же 1908 года он дебютировал вторично с циклом поэтических реконструкций русской языческой мифологии с гораздо большим успехом и получил наконец приглашение печататься в «Весах»: «После чтения подходят ко мне Брюсов и Белый, взволнованные, и начинают жать руки. В результате — приглашение в “Весы” <…>» (Переписка-1: 145). Белый вспоминал этот эпизод в мемуарной главке «Общество свободной эстетики»: «Здесь Москва знакомилась с Алексеем Толстым, которого подчеркивал Брюсов как начинающего… поэта; Толстой читал больше стихи; он предстал романтически: продолговатое, худое еще, гипсовой маской лицо; и — длинные, спадающие, старомодные кудри; застегнутый сюртук; и — шарф вместо галстука: Ленский! Держался со скромным надменством» (Белый 1990: 198). Робость часто внешне воспринимается как заносчивость, но важнее другое: в начале 30-х, когда Белый писал эти воспоминания, Толстой уже был официозным писателем, к которому старая интеллигенция питала глухую враждебность.

Вскоре Толстой весьма эффективно переосмыслит отчаянные

плясовые ритмы, вперебой с речитативами, из стихотворения «Веселье на Руси» Белого («Пепел») «Носом — в лужу, пяткой — в твердь / <…> Над страной моей родною / встала смерть» в языческие заговоры («Заклятие смерти», 1909).

Смерть идет к подворьям нашим,
Вдовы, девки, землю вспашем, <…>
На вдову хомут наденем, землю вспеним
Сошником,
Сеем борозду песком,
Мы распашем твердь, твердь!
Заклинаем смерть, смерть! <…>
Смерть таится, выгонь, выгонь,
К нам на ровный выгон, выгон…, и т. д.

(Толстой 1913: 165)

Белый, несомненно, сыграл формирующую роль в литературном и театральном ученичестве Толстого — прежде всего как символистский теоретик и законодатель нового вкуса. Но и обращение Толстого к стилизациям XVIII века и гоголевского повествования («Портрет») должно было учитывать прецеденты, принадлежащие Белому, — стихотворение «Вельможа» и роман «Серебряный голубь», наряду с опытами Кузмина, Ауслендера, Садовского.

Надо думать, что выступление Белого в первой половине ноября 1908 года с разносной лекцией о Пшибышевском перед показом его «Вечной сказки» в театре Комиссаржевской, а также статья «Символический театр», появившейся тогда же в «Утре России» (в статье Белый утверждал, что настоящий символический театр требует отказа от актера и обращения к марионетке) оказали прямое воздействие на замысел первого драматургического опыта Толстого. Это пьеса для театра марионеток «Дочь колдуна и заколдованный королевич», написанная в декабре того же 1908 года для мейерхольдовского театра-кабаре «Лукоморье». В ней пародировалась «Вечная сказка» (гл. 1).

17 января 1909 года Белый прочел лекцию «Настоящее и будущее русской литературы» в зале Тенишевского училища. 2 марта 1910 года Толстой мог слушать его лекцию об Ибсене в Соляном городке и его доклад о ритме в Обществе ревнителей художественного слова (заседание проходило в редакции «Аполлона»). Зимой 1912 года Белый вновь посещает Петербург и дважды выступает в Обществе ревнителей художественного слова:

28 января с докладом о работе Ритмического кружка по изучению пятистопного ямба и 18 февраля с докладом о символизме.

«Петербург» Белого как отправная точка для Толстого

В 1913 году перед отъездом за границу Андрей Белый устраивает чтения романа «Петербург» в столице, ср.: «“Петербург” мой весьма популярен; у В. Иванова на “башне” ряд чтений моих, на которых присутствуют Городецкий, Толстые и даже затащенный сыном редактор “Речи” И. В. Гессен; все рассыпаются в комплиментах» (Белый 1990: 438).

Продав роман издателю Некрасову, Белый надолго уезжает за границу и возвращается в Россию только летом 1916 года, но и в этот год мало бывает в Москве. Встречаться с ним Толстой может лишь после Февральской (фактически произошедшей 1 марта) революции, когда активизируется общественная жизнь. Оба участвуют в Клубе московских писателей и в сборнике «Ветвь». В начале 1918 года, глухой зимой, возрождается Клуб московских писателей, зачахнувший было на катастрофическом фоне событий конца 1917 года, причем Толстой играет в этом какую-то организаторскую роль, судя по тому, что Клуб вначале собирается в Хлебном пер., д. 1, в редакции библиографического журнала «Бюллетени литературы и жизни», который издает и редактирует его тесть Василий Афанасьевич Крандиевский. На одном из заседаний Клуба Белый читает лекцию «Революция и культура». Нам кажется, что именно эта лекция отозвалась в первом эпизоде романа — Философских вечерах, изображающих, разумеется, Религиозно-философское общество. У Толстого докладчик Вельяминов, похожий на Е. Н. Трубецкого, спорит с утопическим проектом большевистского теоретика: «…в этом страшном раю грозит новая революция <…> — революция Духа» (Толстой 1947: 13) — ср. у Андрея Белого в «Революции и культуре»: «Революция начинается в духе; в ней мы видим восстание на материальную плоть; выявление духовного облика наступает позднее; в революции экономических и правовых отношений мы видим последствия революционно-духовной волны; в пламенном энтузиазме она начинается; ее окончание — опять-таки в духе…» (Белый 1994: 297).

С января по сентябрь 1918 года Белый находится в Москве. В январе участвует в вечере «Встреча двух поколений поэтов» у М. А. и М. С. Цетлиных, на котором выступает и Толстой. Нам достоверно известно об одной личной встрече Толстого с Белым наедине — она произошла летом 1918 года, и, видимо, была для Толстого важным событием, поскольку в дневнике его по этому

поводу сделана подробная запись:

> Разговор с Белым ночью в пустой квартире. Чехлы, Огромные диваны и буфеты. На столе клеенка, чашка с творогом, несколько кусков сахара в жестянке, мед в горшке, старенький самоварчик.
>
> Так вот вся наша жизнь в пустой квартире с чехлами и небольшой чемоданчик.
>
> Рассказывал, как он жил в Берлине с женой, слушали Штейнера. Освобождали себя от всех наслоений культуры, ума, знаний, теорий.
>
> Жизнь представлялась неверной, случайной, слепой, на грани какой-то катастрофы. Жил в ожидании катастрофы. И вот теперь он — приготовлен к испытаниям, то, что происходит, не неожиданность. Я сказал, что раньше вся жизнь строилась на смерти, теперь на жизни. Стержень иной, но когда и как во мне произошла эта перемена — не помню (Материалы: 360).

Эта запись, по наблюдению А. М. Крюковой, была обобщена в подготовительной заметке к роману «Восемнадцатый год» следующим образом: «Интеллигент. Вот наша жизнь: пустая квартирка с чехлами и небольшой чемоданчик для странствия.

Освобождаю себя от всех наслоений культуры, ума, знаний, теорий. Живем в ожидании какой-то катастрофы. Так стройте свою жизнь…» (Там же: 388).

В «Восемнадцатом годе» этот пассаж преобразился в рассуждения о наступающем веке «массы», которому не нужно «все бесполезное, неповторяемое, способное возбуждать отмирающие чувства — любовь, самопожертвование, поэзию, слезы счастья…» (Толстой ПСС-7: 437–438; эта проблематика вторит появившейся в 1927 году повести Олеши «Зависть», где говорится об отмирающих чувствах, ненужных в новом мире).

Очевидно, в суховато-скептическом тоне дневниковой записи беседы с Белым мы вправе услышать мстительный оттенок — мол, вот, ожидали всю жизнь катастрофы и дождались, уничтожали культуру, ум, знания, теории — и получили по заслугам, остался дом ваш пуст… Возможно, это и есть концептуальное зерно, из которого прорастают образы разрушителей в «Хождении по мукам».

Мы можем восстановить повод для этой встречи. В июне 1918 года Толстой начинает работать в Кинематографическом комитете и сам пишет сценарий кукольного фильма «Ванин сон». 16 июня он посылает К. Чуковскому письмо с предложением написать детский сценарий. В хронике Белого (Лавров 1988: 792)

именно 16 июня отмечается как дата заключения им договора на сценарий по роману «Петербург» (неоконченный сценарий «Петербурга» существует — хотя, видимо, он был написан Белым позже, поскольку в нем усматривают влияние немецкого экспрессионизма. Это проект фильма ужасов, полного фантастики и чертовщины — Николеску: 124–127).

По всей вероятности, тогда же произошла и встреча, описанная в дневнике Толстого. Вероятно, ей предшествовало хотя бы перелистывание романа «Петербург» — чтобы решить, переводим ли он на язык кинематографа. Кажется, что любое воскрешение в памяти «Петербурга» Белого — а в переживаемый момент он был оправдавшимся пророчеством — могло взорваться в сознании Толстого ростком альтернативного романа о Петербурге, «предсказывающего назад».

Присутствие «Петербурга» Белого в романе «Хождение по мукам» подчеркнуто. Налицо узнаваемые реминисценции оттуда на разных уровнях: во-первых, вступление к роману (написанное не раньше начала 1920 года), где задается, в крайне субъективном тоне, историософская перспектива и где город Петербург выступает в качестве одного из действующих лиц. Во-вторых, перечисление в этом вступлении литературных мотивов петербургской чертовщины, задающее иррациональную тональность. Это та же цель, что во вступлении к «Петербургу», она достигается нагнетанием квазилогических построений. От Белого идут и утверждения, что город этот есть не что иное, как бред, сон, фантазия: «…И совсем еще недавно поэт, Алексей Алексеевич Бессонов <…> подумал, что лихач и нити фонарей и весь за спиной его спящий Петербург — лишь мечта, бред, возникший в его голове, отуманенной вином, любовью и скукой»; «С унынием и страхом внимали русские люди бреду столицы»; «Как сон, прошли два столетия»; «С ужасом оглядывались соседи на эти бешеные взрывы фантазии» (Толстой ПСС-7: 8 и сл.).

Эти мотивы из прелюдии реализуются в сюжете: идеи заговорщиков Бессонов оценивает так: «Но ведь это бред!»; «Послушайте, но ведь это бред!». Подводит к оккультной тематике Белого упоминание призраков: «Страна питала и никак не могла досыта напитать кровью своею петербургские призраки» (Там же). Заимствует Толстой и знаменитую пространственную концепцию «Петербурга», где из центра исходят идеи порядка, а окраины клубятся бесформенностью и бунтом. Правда, при этом он любопытным образом сдвигает акценты:

> Петербург, как и всякий город, жил единой жизнью, напряженной и озабоченной. Центральная сила

> руководила этим движением, но она не была слита с тем, что можно было назвать духом города: центральная сила стремилась создать порядок, спокойствие и целесообразность, дух города стремился разрушить эту силу (Там же).

Где у Белого противоборствующие силы, революция и реакция, одноприродны и равно отвратительны и пагубны, там у Толстого центральная сила, сама по себе нормальная и вменяемая, роковым образом *не слита* с духом города — который уже сплошь, без всяких пространственных градаций, и есть дух разрушения:

> Дух разрушения был во всем, пропитывал смертельным ядом и грандиозные биржевые махинации знаменитого Сашки Сакельмана, и мрачную злобу рабочего на сталелитейном заводе, и вывихнутые мечты модной поэтессы, сидящей в пятом часу утра в артистическом подвале «Красные бубенцы», и даже те, кому нужно было бороться с этим разрушением, сами того не понимая, делали все, чтобы усилить его и обострить (Там же и сл.).

То есть конфликт «центра» и «периферии» формулируется как конфликт «силы», которая не понимает, что ей делать, и «духа», который превратился в «дух разрушенья», фактически в страсть к саморазрушению, обещающую «роковой и страшный день».

В концепции «Хождения по мукам» вина за крах России возлагается на «предвозвестников» гибели, то есть на духовных ее растлителей.

Именно таким растлителем в романе Белого выведен террорист Дудкин:

> Помнится, в тот период пришлось ему развивать парадоксальнейшую теорию о необходимости разрушить культуру, потому что период истории изжитого гуманизма закончен и культурная история теперь стоит перед нами, как выветренный трухляк: наступает период здорового зверства, пробивающийся из темного народного низа (хулиганство, буйство апашей), из аристократических верхов (бунт искусств против установленных форм, любовь к примитивной культуре, экзотика) и из самой буржуазии (восточные дамские моды, кэк-уок — негрский танец).

И — далее:

> Александр Иванович в ту пору проповедовал сожжение библиотек, университетов, музеев; проповедовал он и призванье монголов (впоследствии он испугался монголов). Все явления современности разделялись им на две категории: на признаки уже изжитой культуры и на здоровое варварство, принужденное пока таиться под маскою утонченности (явление Ницше и Ибсена) и под этою маскою заражать сердца хаосом, уже тайно взывающим в душах (Белый 1981: 292).

За отчетом об авангардных увлечениях Дудкина следует рассказ о том, как в кофейне он и сатанизм признал «здоровым варварством», после чего — в кошмаре или бреду — он поклонился темным силам (в духе знаменитого шабаша из «Воскресших богов» («Леонардо да Винчи») Мережковского) и был ими уничтожен.

В «Хождении по мукам» тоже подробнее всего описано именно аристократическое «растление духа»: бунт искусств и культ примитива, призывы к разрушению культуры и памяти, к сведению человека на низшие уровни психики (в главах о футуристах, анархистах, большевиках), упоение «хаосищем» (в главе о жаждущем разрушения инженере Струкове); как раз хулиганство и буйство низов показаны сдержаннее всего, азиатской мистики нет вовсе. Словом, есть глубинное сходство между идейными построениями «Петербурга» и мифологической структурой, заложенной Толстым в основание своего романа: здесь тоже действуют «темные силы», на сторону которых давно перешел главный антагонист, всеобщий искуситель поэт Бессонов. Правда, у Толстого нет симметрии возмездия — сатанинского Бессонова уничтожают не злые силы, а случайный встречный-дезертир в припадке помешательства.

Любопытно, что впервые в творчестве Толстого демоническая фигура и ее монолог, предвещающий соблазнительные речи Бессонова, появились в рассказе «Сон в грозу», опубликованном 24 июня 1918 года — через неделю после вероятной даты разговора Толстого с Андреем Белым[228].

В «Сне в грозу» герой-студент ревнует милую девушку Настеньку к неприятному соседу по имени Адам Шварц — то есть «черный человек». Лицо у Шварца «сухое, будто невымытое»: это признак его «огненности» — он все время стоит у печи и жжет спички. «Невымытость» же его контрастирует с чистотой, духовной и физической, Настеньки, которая стирает и

развешивает мокрое белье. Москва тоже влажная, дождливая, вымытая; Настенька, конечно, олицетворяет Россию как влагу — чистую влагу природы, жизни и женственности. Огненный же Шварц говорит: «Я думаю, настало, наконец, время, когда разум должен потягаться с сырой, животной силой» и соблазняет героиню мудростью и властью над миром: «Необходимо как можно скорее избавиться от этой растительной сырости. Разорвите сеть, освободите ваш дух, пусть он не томится вместе с жуками, с личинками, с кошками, со всем этим сырьем» и т. д. Но и этот миф о «влажной, природной» России, которую обольщает «огненный» дьявол, на наш взгляд, тоже указывает в сторону Андрея Белого — на начало его знаменитого эссе «Луг зеленый»:

> Пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту Красавицу, спавшую доселе глубоким сном. <…> Пани Катерина должна сознательно решить, кому она отдаст свою душу: любимому ли мужу, казаку Даниле, борющемуся с иноплеменным нашествием, чтобы сохранить для своей красавицы родной аромат зеленого луга, или колдуну из страны иноземной, облеченному в жупан огненный, словно пышущий раскаленным жаром железоплавильных печей (Белый 1905: 15).

Итак, фигура антагониста в романе «Хождение по мукам» строилась не только как пародийный портрет Блока (а именно так принято считать), но и как осмысление, на многих уровнях, мифологических структур прозы Андрея Белого.

Белый и Толстой в «серо-буром Берлине»

Как только с наступлением нэпа открылись границы, в Берлин хлынул поток российской интеллигенции. Вскоре в Берлине собрались десятки ведущих русских литераторов и журналистов, и он превратился в мощный литературный центр. В 1922 году он стал столицей русского книгопечатания. Здесь создаются десятки книгоиздательств, среди которых важнейшими в литературном аспекте выступают «Слово»[229], «Издательство И. П. Ладыжникова»[230], «Эпоха»[231], «Скифы»[232], «Геликон»[233], «Огоньки»[234], издается множество газет и журналов.

В течение 1920–1921 годов в столицах Европы открылись откровенно просоветские периодические издания, финансируемые из Москвы, но они не имели успеха. Тогда новые власти избрали более сложную тактику разложения и раскола эмиграции.

С 26 марта 1922 года в Берлине начинает выходить ежедневная сменовеховская газета «Накануне». Она номинально была независимой, но финансировалась Москвой, курировал ее берлинский полпред Крестинский. У нее, единственной из зарубежных русскоязычных газет, было свое представительство в Москве. Газету издавала группа т. н. сменовеховцев, главой которых был Н. В. Устрялов[235], в 1918 году выдвинувший платформу национал-большевизма, представляющего большевиков как национальную консолидирующую силу. Осенью 1921 года в Праге вышел в свет сборник «Смена вех», утверждающий национальный характер новой власти и призывающий к сотрудничеству с ней. Вскоре в Париже стал издаваться одноименный журнал, просуществовавший до марта 1922 года. Поздней осенью 1921 года часть сменовеховцев переехала в Берлин и занялась организацией газеты. Название газеты «Накануне» подчеркивало преемственность с московским журналом, который Устрялов, профессор Ю. Ключников[236] и Ю. Потехин[237] издавали весной 1918 года. Издавалась газета под редакцией Ключникова и Г. Кирдецова[238], при ближайшем участии профессоров С. Лукьянова[239], Ю. Потехина и Б. Дюшена[240].

В ситуации ранних 20-х движение «Смены вех» имело целью примирение с большевиками — что означало раскол эмиграции и возвращение части интеллигенции в Советскую Россию. В Париже Толстой, недовольный упадком эмиграции и собственным положением в эмигрантской литературе, позволяет себя

соблазнить сменовеховским проектом. Ему обещают то, чего он был лишен в Париже, — собственный журнал. Действительно, Толстой становится редактором «Литературного приложения» к газете «Накануне»; оно начало выходить с 30 марта 1922 года, в нем работали молодой А. Ветлугин (В. И. Рындзюн)[241], более зрелый И. Василевский (Не-Буква)[242], пожилая и бедствующая Нина Петровская[243], старики-декаденты первого призыва (еще времен «Северного вестника») Н. Минский[244] и З. Венгерова[245], и другие. А. С. Ященко[246] в 1922 году печатал в газете полемические материалы, а в 1923 году стал редактором «Иностранного приложения». В газете печатались И. Соколов-Микитов[247], А. Дроздов[248], Г. Алексеев[249], советские писатели. После отъезда Толстого «Литературное приложение» редактировал Роман Гуль[250].

Однако ничего не было ясно, будущие враждебные лагеря только начинали консолидироваться, когда в ноябре 1921 года Толстой из эмигрантского Парижа переезжает в Берлин. Зима 1921/22 годов была занята устройством на новом месте и попытками ориентации в новой реальности.

18 ноября в Берлине оказался, после долгих передряг, и Андрей Белый; он описал их в очерке «Одна из обителей царства теней» (Белый 1924). В начале декабря Белый и Толстой участвуют в организации берлинского Дома искусств (в кафе «Леон» и «Ландграф). Белый также организовал здесь отделение Вольной философской Ассоциации (Белоус-2: 233–349), действительным членом которой 5 декабря 1921 года был избран и Алексей Толстой (Белоус-2: 258).

В Берлине Белый возглавляет основанный в конце 1921 года журнал «Эпопея»[251], публикует в нем «Записки чудака», роман «Котик Летаев» и «Воспоминания о Блоке»[252], издает, часто при этом перерабатывая, уже написанные ранее произведения.

В это время его книги издаются в Петрограде и Москве, в издательствах кооперативных, государственных и частных: в марте — «Возвращение на родину. (Отрывки из повести)» (Книгоиздательство писателей в Москве); в апреле — «Звезда. Новые стихи» (Пб.: Государственное изд-во); в июне — «Котик Летаев» (Пб.: Эпоха).

Итак, Белый, как и многие другие, пытается стать «над схваткой»: присутствует и в эмигрантской культуре, и в культуре метрополии. Статус его амбивалентный: он не эмигрант, но, рассердившись на советское полпредство, якобы потерявшее переданную им корзину с книгами и рукописями, угрожает эмигрировать; рукописи тут же нашлись (Белый — Разумник 1998: 234). Вначале он сотрудничает с широким кругом

издательств, политически самых разнообразных: памфлет «Сирин ученого варварства», выросший из спора начала 1918 года — из своих тогдашних возражений на антискифские нападки Вяч. Иванова — и реально явившийся откликом на «Переписку из двух углов» Иванова и Гершензона (1922), он печатает в «Скифах» у левых эсеров: И. Штейнберга, А. Шрейдера, Е. Лундберга[253], но вскоре охладевает к этой группе. Поэма «Первое свидание» выходит у кадета И. В. Гессена[254] в «Слове»; свою «Эпопею», всячески подчеркивая ее внепартийность, он издает в эстетском, однако достаточно лояльном к Советской России «Геликоне» у эсера А. Г. Вишняка, а книги свои — по большей части в издательстве «Эпоха» у С. Г. Каплуна-Сумского, бывшего меньшевика, тяготеющего к Горькому.

В «русском Берлине» Андрей Белый ожидал воссоединения с женой, Анной (Асей) Тургеневой[255], надеясь, что сложности в их отношениях, обозначившиеся еще в 1913–1915 годах, будут забыты. Встретившись наконец с ней в декабре, он испытал двойной удар: за эти годы Ася, остававшаяся в Дорнахе, давно предпочла ему их общего духовного руководителя, главу антропософского движения доктора Р. Штейнера, и теперь не собиралась вернуться. Штейнер же, приехав в Берлин, не проявил ожидаемого интереса к возобновлению антропософского сотрудничества с Белым.

В марте — апреле 1922 года между бывшими супругами происходит окончательный разрыв на фоне другого ее увлечения, для Белого оскорбительного, — поэтом-имажинистом А. Б. Кусиковым[256]. Белый впадает в отчаяние, ср. письмо от 15 января 1922 года: «От боли стискиваю зубы; и — пью…» (Белый — Разумник 1998: 234); в пивных он сближается с немецкими интеллигентами, превратившимися в люмпенов, просиживает там подолгу (Белый 1924–1925: 36). Но уже в марте он пишет: «Берлин решил, что Белый “спился” (и — неправда)» (Белый — Разумник 1998: 239).

Тщательно соблюдаемая аполитичность Белого почти сразу начинает подвергаться серьезным испытаниям. В конце 1921 года разворачивается скандал с Евгением Лундбергом, редактором издательства «Скифы», который сжег тираж только что опубликованной его издательством антибольшевистской брошюры Л. Шестова, своего учителя и духовного отца, — по всей видимости, ввиду начавшегося своего движения в сторону сменовеховства, под воздействием советских представителей в Берлине. Лундберг был одним из активистов Дома искусств, входил (как и Шестов) в созданный Белым в Берлине филиал Вольной философской ассоциации. По следам этого аутодафе,

возмутившего общественное мнение, в марте 1922 года «Руль» обвинил Лундберга в том, что он якобы призван осуществлять наблюдение за русскими писателями в Берлине. Лундберг опроверг это сообщение в советском официозе «Новый мир» в конце марта, и одновременно А. С. Ященко поместил его опровержение в редактируемом им журнале «Новая русская книга» в № 3. По просьбе Лундберга Ященко помогал ему в организации третейского суда между ним и Гессеном, взяв на себя необходимые контакты (Белоус-2: 278–299; Флейшман и др. 2003: 29–31).

За историей с Лундбергом последовал грандиозный скандал с «Накануне». Газета начинает выходить с конца марта, и сразу же сменовеховцев начинают изгонять из эмигрантского Союза писателей и журналистов.

2 апреля 1922 года, на вечере, посвященном памяти В. Д. Набокова, в берлинском Доме искусств внезапно разразился спор Толстого с Андреем Белым о сменовеховстве:

> В ДОМЕ ИСКУССТВ
>
> А. Н. Толстой с присущим ему тонким юмором рассказал о своем знакомстве с В.Д., совместной поездке в Англию в 1916 г., представлении английскому королю, посещении английских передовых позиций, подчеркивая проявлявшуюся при всех обстоятельствах гармоничность облика В.Д. «Это был ритмически сделанный человек… Лучший образец русской расы».
>
> Конец вечера ознаменовался любопытным диспутом, не стоявшим в прямой связи со всем предыдущим.
>
> Между А. Н. Толстым и Андреем Белым разгорелся частный спор, который так воспламенил последнего, что он вскочил с места и, обращаясь уже ко всей аудитории, быстро собрал вокруг себя «род веча»… Спор на модную тему — о «Смене вех», о «Накануне», против которых А. Белый ополчился с горячностью, не соответствующей его обычному спокойствию в частной беседе.
>
> — Помилуйте, — говорил он, пожимая плечами и жестикулируя; — прежде они скалили на нас зубы на белых фронтах, собирались меня расстреливать, а теперь, когда в России начинают приспособляться мародеры, поют дифирамбы! Одно из двух: либо восторжествует дух, либо — материя; а здесь хотят взять три четверти материи, четверть духа, создать какого-то Гомункулуса в реторте…
>
> — Борис Николаевич, — добродушным баском

> успокаивал его А. Н. Толстой, — да при чем здесь дух, когда люди с голоду дохнут. Тут вагоны с хлебом нужно слать в Самарскую губернию — а вы: «дух»!
>
> Но Борис Николаевич не унимался, продолжая громить отсутствующих «вехистов» (А. В<етлугин>? 1922).

Эта заметка по хлесткости могла принадлежать А. Ветлугину. Любопытно, что Толстой здесь как бы ориентировался на общее понятие о «ценностях Белого» в своей характеристике Набокова — «ритмически сделанный человек».

Белый пытается и сохранять аполитичность, и публично осуждать сменовеховство; ему приходится осуждать его по моральным соображениям или шифровать подлинную позицию; так, его высказывание о гомункулусе в реторте проецируется на декабрьскую лекцию «Культура в современной России», где говорилось о двух типах деморализации, в революционном хаосе: одни «эмигрируют в страну воспоминаний» или отвлеченных принципов, покидая живую реальность, а другие возвышаются над этой реальностью в утопическое строительство, «мечтая о гомункуле» (Белоус 2005-1: 264). Смысл слов о гомункуле, в духе лекции Белого, таков: «Нам не дают самим творить духовные ценности снизу и спонтанно, а навязывают сверху неестественные комбинации, искусственные рамки, в которых творить невозможно». В более поздних статьях Белый, отвечая на нападки «Накануне», уже открыто противопоставлял «культуру новорожденного Духа» в «третьей России» «мертвым» национал-большевизму и советской великодержавности (Там же: 332).

На вечере памяти Набокова Белый, обращаясь к Толстому, еще говорит о сменовеховцах «они», не включая Толстого в их число. У него, очевидно, есть иллюзии по поводу степени свободы Толстого. По всей вероятности, эти иллюзии пока есть и у самого Толстого. В его глазах и он сам, и Белый находятся, по выражению тех дней, «над схваткой»: так ему было обещано, на этих условиях он согласился на участие в сменовеховском проекте. Похоже, Толстой не ожидал, что попадет в настолько дурную компанию. И уж наверное и ни он сам, и никто другой не ждал такого взрыва ненависти по отношению к нему. Должно быть, конфликт с присоединением Толстого к сменовеховству так неожиданно и непропорционально разросся потому, что в обострении, поляризации, политизации его нашлись заинтересованные.

Так и здесь — добродушно замять спор ему не удается. Слова Белого «они… на белых фронтах… собирались меня

расстреливать» явно имели в виду Ключникова, министра иностранных дел у Колчака, и Кирдецова, издававшего газету у Юденича. Кирдецов был на вечере и принял вызов:

> Однако за них семеновеховцев. — *Е.Т.* > вступился сидевший неподалеку от А. Белого один из редакторов «Накануне» Г. Л. Кирдецов.
>
> — Мы никому не пели дифирамбов, — сказал он; — и говорить об этом может лишь тот, кто не читал нашей газеты. Но мы хотим помочь русскому эмигранту разобраться в значении октябрьской революции. Что бы не произошло в Москве, хотя бы чудо свержения советской власти вооруженной рукой, — ростовщические требования, предъявленные к нищей России, не изменятся < … >
>
> Такая постановка вопроса несколько смутила А. Белого. Он стал отговариваться незнанием политики, ссылаясь на примеры из Нового Завета.
>
> Эти аргументы, не убедив аудитории, привели ее, однако, в веселое настроение, а Г. Л. К-у пришлось выслушать ряд сочувственных обращений.
>
> Очевидно, вехи меняются сами собой (А. В < етлугин > ? 1922).

Насмешливый тон этого отчета, появившегося в контролируемой самим Кирдецовым газете, по определению исключал для Белого всякую возможность сотрудничества с ней.

Следует исключение «накануневцев» из эмигрантского Союза журналистов, и в ответ Толстой печатно оповещает о своем разрыве с эмиграцией: это происходит 14 апреля, с подключением символики Пасхи, то есть смерти и воскресения. Его «Открытое письмо Н. В. Чайковскому», председателю Союза, производит оглушительный эффект.

На этом фоне внезапного вторжения политических дрязг в литературную жизнь, размежевания и осознания недопустимости пересечения невидимых границ Белый написал Толстому 20 апреля 1922 года. Он только что согласился на сотрудничество «в журнале» Толстого. Как пишет Белый, это согласие было дано во время его встречи с Толстым на улице Тауэнцин. Tauenzinstrasse — улица в центральном районе Берлина — Шарлоттенбурге, районе кафе и кабаре, расположенном рядом с центральной артерией Курфюрстендамм. Возможно, Белый дал согласие под влиянием совместного неумеренного потребления алкоголя в одном из злачных мест, которыми славилась Тауэнцинштрассе.

В очерке «Одна из обителей царства теней» Белый писал об

этой берлинской улице и районе и о завсегдатаях расположенных здесь кафе и кабаре:

> «Некто» попал с вокзала в ту часть Берлина, которая русскими называется «Петербургом», а немцами «Шарлоттенградом»; <…> тут начинается шарлоттенградский Кузнецкий мост — виноват: Тауэнцинштрассе — центр русских парти-де-плезир по Берлину, — та Тауэнцинштрассе, о которой поют куплетисты во всех кабаре Шарлоттенграда и летних приморских курортов:
>
> Nacht! Tauenzin! Kokain!
> Das ist Berlin!
>
> И буржуазная публика ржет: всему миру известно про «Nacht», «Kokain», «Tauenzin». Кого здесь вы не встретите! И присяжного поверенного из Москвы, и литературного критика вчерашнего Петрограда, и генерала Краснова, и весело помахивающего серой гривой волос бывшего «селянского» министра В. М. Чернова; недавно еще здесь расхаживал скорбно согнувшийся Мартов; здесь, по меткому выражению Виктора Шкловского, днем бродят — по-двое непременно — с унылейшим и рассеянным видом седобородые профессора, заложив руки за-спину: и те, что приехали на побывку в Берлин из alma mater ученых слоев эмиграции — Праги: все, все здесь встречаются! А прибывающие из России здесь именно запасаются обувью, перчатками, шапками и зонтами; сюда появляются в диких, барашковых шапках, в потрепанных шубах Советской России, чтобы отсюда уйти европейцами или чтоб с иголочки одетыми завернуть в кафе Тауэнцин на пятичасовой чай с танцами <…>
>
> Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!..
>
> И — изумляешься, изредка слыша немецкую речь: Как? Немцы? Что нужно им в «нашем» городе? (Белый 1924–1925: 28–30).

Опрометчивое согласие о сотрудничестве с литературным приложением к «Накануне» было Белым сразу же взято обратно. Он поспешно пишет Толстому второе письмо, на этот раз с отказом:

Дорогой и глубокоуважаемый Алексей Николаевич,

Вчера на Tauenzinstr<asse>… обещал Вам статью о Мережковском[257], полагая, что Вы редактор какого-то журнала, ну, как я — редактор «Эпопеи». Ровно через десять минут после того происходит разговор. Меня спрашивают: «Вы сотрудничаете в [«]Накануне[»]?» Я: «Нет!» — А накануневцы рассказывают по всему Берлину об этом… Я: «Меня это возмущает, но я не писал и не буду писать в [“]Накануне[“]…«Из дальнейшего разговора выяснилось, что дело идет о Литературном приложении к [«]Накануне[»], т. е. именно о журнале (двухнедельном с иллюстрациями). Узнавши об этом[,] я с величайшим прискорбием Вас уведомляю, что не буду сотрудничать в этом журнале. Я Вас уважаю глубоко, как человека, Ваше редактирование для меня много значит, но — хотя бы вследствие обмена слов с Кирдецовым, хотя бы уже то, что я не пошел на приглашение Ключникова, не пошел на Ваше первое приглашение. Одно последовательное (хорошо ли, дурно ли принятой позиции) (так! — *Е.Т.*) отрезывает меня от всех литер<атурных> предприятий, связанных с «Накануне», хотя бы косвенно. Милый Алексей Николаевич, не считайте это <переправлено на «этот» и вставлено «отказ»> критикой «Накануне». Ведь я же бываю у Гессена, общаюсь с ним, но он ни разу не предложил мне сотрудничество в [«]Руле[»], ибо он знает, что я откажусь. Может быть, мне для последовательности не следовало бы писать и в «Голосе»[258]. Ну, да я несу эту свою, может быть, ошибку.

Простите, Алексей Николаевич, и не сердитесь на этот мой все таки решительный отказ

Остаюсь искренне уважающий и преданный

Борис Бугаев

Passauerstr. 3. bei d'Albert[259]

Берлин 20 апреля (Белый 1922).

Письмо, упоминающее «обмен мнениями с Кирдецовым», прямо соотнесено с инцидентом на вечере В. Д. Набокова.

Очевидно, в письме Толстому речь шла о мемуарном отрывке, который потом войдет в главы IV–V «Воспоминаний о Блоке» («Эпопея» № 2, сентябрь 1922 года). Для Толстого Мережковский на тот момент олицетворял непримиримую эмиграцию, не простившую ему отступничества. Ему, должно быть, очень хотелось опубликовать его иронический портрет, написанный

Белым.

Из текста выясняется, что Белому уже три раза предлагали сотрудничать в «Накануне», в том числе однажды — сам Толстой, и он все три раза отказывался. В этот раз он действительно дал Толстому согласие на сотрудничество в его литературном журнале, зная, но не считая, видимо, столь уж важным, что Толстой связан со сменовеховской политической газетой. Он полагал, что Толстой свободен, как он сам: сотрудничает тут и там, в том числе и в «Накануне», а вдобавок еще и редактирует «какой-то журнал», как сам он — «Эпопею» или как Ященко «Новую русскую книгу». Но Белому тут же «разъяснили» настоящее положение вещей. Только что казавшееся естественным согласие опубликоваться у Толстого в его журнале вдруг оказывалось фатальным, компрометирующим нарушением границы и должно было быть немедленно взято назад под страхом огласки и позора[260].

Может быть, стремясь все-таки по мере сил сохранять видимость аполитичности, Белый, отказывая Толстому по принципиальным соображениям в собственной статье, тем не менее опубликовал у себя в журнале его историческую повесть «Краткое жизнеописание Блаженного Нифонта. Из рукописной книги князя Тургенева». Она вышла во втором, сентябрьском номере, который готовился весной — летом 1922 года.

Белому виделся Берлин «серо-бурым, с коричнево-серыми и зловещими полутенями атмосферы, его обволакивающей», он восклицал: «О, ужаснейший, серый и гаснущий город», но эту окраску городу сообщило не что иное, как болезненная реакция на соплеменников, «утверждающих серобурое политиканство» (Белый 1924–1925: 6, 8).

В августе 1922 года газета «Накануне», за исключением нескольких гуманных пожеланий, никак не протестует против возмутившего всю мировую общественность процесса эсеров. В это же время и, возможно, в раздражении именно на эти слабые проблески гуманности из газеты вытесняют Ключникова, и единоличным редактором становится Кирдецов, при котором она стремительно теряет лицо в глазах читателя. Следующий удар по престижу газеты наносит скандал в ноябре 1922 года с памфлетом И. Василевского об И. Эренбурге «Тартарен из Таганрога», который резко отражается на тиражах газеты. Очевидно, с этим связано возвращение летом 1923 года большей части редакции в РСФСР. Но «Накануне» продолжала выходить до конца 1924 года (651 номер).

По следам этого инцидента Белый вместе с Ходасевичем, Берберовой, Осоргиным, Муратовым, Чаяновым и другими

выходит из «Дома искусств»; создается альтернатива — Клуб писателей, тут собираются писатели, близкие к Горькому, сюда же вливаются и высланные осенью 1922 года на «философских пароходах». Все они дистанцируются от Толстого и его окружения.

Белый в это время тяготеет к Горькому, занимаясь подготовкой материалов для литературного, общественного и научного журнала «Беседа»[261], издателем которого стал тот же хозяин издательства «Эпоха» С. Г. Каплун-Сумский. Вспомним, что весной 1922 года Горький активно поддержал разрыв Толстого с белой эмиграцией, сочувствовал ему во время «травли» его в эмигрантской прессе. Но ни тогда, ни позже он не одобрял участие Толстого в «Накануне» и постоянно подталкивал его к формальному разрыву отношений со сменовеховской газетой (Толстая 2006: гл. 13). Толстой пытался выйти из газеты и в августе 1922 года, и в начале 1923 года, но безуспешно.

Итак, на протяжении 1922 года отношения Толстого и Белого постепенно разлаживаются. При этом оба писателя подготавливают возвращение — Толстой вернется в Россию 1 августа, а Белый 23 октября 1923 года. По возвращении Белый изредка навещал Иванова-Разумника[262], соседа Толстого по Детскому Селу, где тот снимал дачу. Иванов-Разумник к Толстому относился плохо: в 1924 году он писал Белому: «Клюев очень бедствует. Алексеи Толстые благоденствуют. Все в порядке вещей» (Белый — Разумник 1998: 301); в 1929 году настроение еще хуже: «Одна беда: село наше стало за последний год слишком шумным литературно-художественным центром. Живут здесь “оседло” — А. Н. Толстой, В. Я. Шишков, К. С. Петров-Водкин, не считая minorum deorum; у каждого свой jour fixe, в том числе и у нас собираются по субботам. А не-оседло, но продолжительно все же — обитают здесь О. Д. Форш, заневестившаяся невеста большевизма, Е. И. Замятин, К. А. Федин — и прочие, прочие, прочие. Иногда шумно — и не весело. Дух жизни отсутствует; чувствуется лишь “прочее время живота”[263]. А иногда и пир во время чумы» (Там же: 622). Белый в ответных письмах настроен ничуть не менее негативно: «К тому же: говоря откровенно; я в таком настроении, что не только не хотел бы видеть Толстого, а и… Спасских[264]» (Там же: 666). Однако летом 1930 года он пишет Разумнику из Судака: «У нас тут бывали А. Н. Толстой и Шишков; с обоими было очень уютно и хорошо» (Там же). То же самое Белый пишет П. Н. Зайцеву: «Одно время навещали нас Алексей Толстой и Вячеслав Шишков; и мы вместе отдыхали от жары на нашей террасе, с ними было неожиданно легко, интересно и просто» (Там же: 669). В начале следующего, 1931

года Белый заканчивает очередное послание Разумнику: «Передайте от меня привет А. Н. Толстому» (Там же: 695). Понятно, что Толстой очаровывал Белого, мечтая о том, чтоб вернуть себе любовь и признание старой интеллигенции.

Но мечтания начала 30-х о всеобщем примирении не осуществляются. В 1935 году, почувствовав резкое изменение политического климата, Толстой порывает с прежней семьей и переезжает в Москву; еще до того он сближается с придворной литературно-чекистской кликой, сосредоточившейся вокруг Горького: фактически это разрыв с прошлым.

«Аэлита» как ответ Белому?

В Берлине Белый был, несомненно, центральной литературной фигурой. Его присутствие значило неимоверно много для Толстого.

С большой вероятностью Толстой присутствовал на лекции Белого «Культура в современной России», первой из цикла, которую поэт прочел 14 декабря 1921 года перед аудиторией только что организованного ими обоими «Дома искусств». В январе 1922 года Бунин записал свою парижскую беседу с Л. Шестовым об этих лекциях Белого: «“Жизнь в России, — говорит Белый — дикий кошмар. Если собрались 5–6 человек родных, близких, страшно все осторожны, — всегда может оказаться предателем кто-нибудь”. А на лекциях этот мерзавец говорит, что “все-таки” (несмотря на разрушение материальной культуры) из России воссияет на весь мир несказанный свет» (Бунины 1981-2: 78). В отличие от Бунина Толстой, строивший себе новую, компромиссную платформу, должен был благоговейно внимать Белому. Представляется, что рисуемые Белым в этих лекциях и статьях картины голода и разрухи, на фоне которых происходит невероятный духовный взлет, воздействовали на толстовское художественное воображение; немаловажно было и то, что Белый утверждал, что якобы в России уже произошла переоценка всех — и революционных, и контрреволюционных лозунгов:

> …Эта переоценка происходила под огнем гражанской войны, когда близкие по крови уничтожали друг друга на фронтах, проклинали и мучили друг друга за фронтами; в лицо всем глядела смерть: холодом, годом, тифом; и люди, сидящие в температуре ниже 0, вынужденные колоть дрова и тайком растаскивать деревянные заборы, люди, измученные стоянием в хвостах, — вечерами тащились по темным улицам Москвы, Петрограда погреться духовными интересами (тепла материального не было); множество частных кружков, студий, приватных курсов существовали вопреки всякому вероятию; вопросы о Вечности и Гробе поднимались теперь людьми, стоящими перед лицом Вечности и Гроба; конечно же, — эти вопросы и ставились и разрешались не так, как того хотели эмигранты из жизни <…>; в вопросах, и ставимых, и разрешаемых по-иному, впервые обнаружился тот

> подлинный сдвиг сознания, о котором многим не перескажешь ни заграницей, ни внутри границы, ибо этот сдвиг был выстрадан всею сложностью противоречий, сосуществующих в одном сознании… (Белоус 2005-2: 265).

Белый адресовал свои слова о невиданных духовных прорывах, происходящих в нищей революционной России, прежде всего, полемически, — Штейнеру и европейским антропософам, игнорировавшим российских коллег. Но для Толстого они прозвучали как благая весть из уст ведущего культурного деятеля, только что приехавшего «оттуда»; Белый как бы подтверждал рождение новой России, свидетельствуя так убедительно: «Весной 1920 года повеяло вдруг какой-то бурной, полной новых возможностей весной: это *“независимые”* люди новой, духовной революции перекликались друг с другом, пока безымянные; это Иванушка Дурачок оказался умнее братьев» (Там же: 266; курсив автора). Великая, вечная русская мечта «оказаться умнее братьев», исполнение которой провозгласил Белый, Толстому, чей изначальный умеренный национализм только усилился после трех лет в эмиграции, должна была быть близка как никогда. К весне 1922 года Толстой переходит на «скифскую» платформу, с которой с самого начала отождествлялся Белый: это происходит в повести «Рукопись, найденная среди мусора под кроватью», начало 1922 года. Можно предположить, что именно в увлекательных миражах Белого Толстой черпал уверенность, что шаг его в сторону сменовеховства правилен и морален.

Толстой должен был истолковать концепцию Белого как близкую себе и, казалось бы, мог рассчитывать на его сотрудничество. Однако ничего подобного не произошло. Белый в Берлине на сближение с Толстым не пошел, а постепенно превратился в его неприятеля. Видимо, пережить это Толстому было нелегко. Как мог Белый, сам еле вырвавшийся из России, ставить ему, Толстому, на вид его якобы правизну и щеголять своей левизной? А с другой стороны, если уж Белый отождествлял себя с революцией, то почему он швырнул Толстому, присоединившемуся к революции, в лицо слова о мародерах? Правда, он сказал о мародерах, приспосабливающихся в России, — но кто обращает внимание на оттенки?[265]

Несмотря на личное расхождение с Белым, его концепция России как высочайшего духовного взлета посреди отчаянной нищеты и разрухи была, на наш взгляд, одним из идейных импульсов, воплощенных в «Аэлите». Наверное, не единственным:

возможно, подтолкнула фантазию Толстого статья Белого «О духе России и о “духе” в России» из газеты «Голос России» от 5 марта 1922 года, повествующая опять о новых духовных явлениях в России: «Сознание русских в России — расширено». В ней рассказывается об опыте выхождения из себя, о сознании, что «все — во мне; и я — во всем…», и о складывающемся изо всего этого «космическом сознании России»; а далее говорится вот что: «но о сознании этом сказать здесь — решительно утверждать, что каналы на Марсе — произведения марсиан (“Но позвольте, ученые до сих пор еще спорят”. — Ученые не были там, а я — был…») (Белоус-2: 312). Здесь интересно и соположение России и космической темы, и само отождествление России и Марса, и, более всего, утверждение автора о том, что он до всех ученых побывал на Марсе и точно знает все о тамошних каналах и о марсианах.

Сюда же подключается и отповедь Белого с его ремарками о духе и материи в цитированном выше споре на вечере памяти Набокова. Толстой ответил тогда каламбурно: «Да при чем здесь дух, когда люди с голоду дохнут». Покинувший бедствующую, голодающую, преданную землю бескомпромиссный высоко воспаривший «дух» — то есть Андрей Белый — должен был понять его, толстовскую, правоту прощения, снисхождения, приятия этой земли, заявленную им в письмах Николаю Чайковскому и Андрею Соболю.

Ранние версии

Первоначальный текст «Аэлиты» Толстой печатал, сидя в Берлине, в советском журнале «Красная новь», организованном в 1921 году специально для литературы не советской, но и не враждебной, для так называемых «попутчиков».[266] В 1923 году он выпускает два книжных издания «Аэлиты», одно в России[267], другое в Берлине[268]. Далее все цитаты, кроме специально оговоренных, даются по этому последнему, берлинскому изданию; номера страниц приводятся в тексте статьи.

Между тремя этими версиями очень мало разночтений. Вот одно из них. В журнальном тексте дважды говорится «Земля не знает пощады», — а уже в книжных текстах 1923 года этой фразы вообще нет. Главное расхождение — это то, что обе российские версии имели подзаголовок «Закат Марса», в берлинской книге отсутствующий и впоследствии вообще снятый. Так что три этих ранних текста 1922–1923 годов можно считать одной версией. Но эта ранняя версия сильно отличается от текста, знакомого современному читателю, то есть вошедшего в Полное собрание сочинений и с тех пор перепечатывавшегося без изменений. Этот канонический текст — результат последней авторской правки 1938 года, но до того было и несколько промежуточных правок. Редактура велась по нескольким направлениям.

Во-первых, выброшен был целый кусок, характеризовавший политические надежды героя, показывавшие всю меру берлинского скепсиса Толстого по отношению к тому, что творилось в России:

> Столицы мира погибли в анархии. Никто ни во что и никому не верил. Земля еще не видела подобных бедствий. Но вот в каждой стране стало собираться ядро мужественных и суровых людей, они называли себя «Справедливыми». Они овладели властью и стали строить мир на иных, новых законах справедливости, милосердия и законности желания счастья, это в особенности важно, Алексей Иванович: счастье. А ведь все это так и будет когда-нибудь (54).

Эти политические упования на нормализацию и чуть ли не прямая ссылка на второй параграф американской Декларации независимости: «We hold these truths to be self-evident that all men are equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are life, liberty, and pursuit of

happiness» («Мы исходим из той самоочевидной истины, что все люди созданы равными и наделены их Творцом определенными неотчуждаемыми Правами, к числу которых относится жизнь, свобода и стремление к счастью») — были из романа убраны. Они противоречили классовой доктрине: ни законности желания счастья для всех людей, ни милосердия советская власть признать не могла. «Ядро мужественных и суровых людей» в условиях конца 20-х — начала 30-х могло ассоциироваться с фашистскими режимами.

В последующих версиях и причины отчаяния Лося, заставившие его покинуть Землю, перестали быть политическими — вначале же он бежит не только в отчаянии после смерти любимой, но и потому, что «Земля отравлена ненавистью, залита кровью. Недолго ждать, пока пошатнется даже разум, единственные цепи на этом чудовище» (37). Как сказано выше, в версии «Красной нови» дважды повторялась фраза: «На земле нет пощады» (№ 6: 8), отсутствующая в книжных версиях. Разум бежит с Земли, «политой горячей кровью (в берлинском изд., с. 67, убрано. — *Е.Т.*) и все же любимой». В описании религии Пастуха была убрана первоначальная фраза: «Закопай свою ненависть под порогом хижины» (105), потом смяченная так: «Закопай свое несовершенство». Советский строй культивировал классовую ненависть и отказ от нее не одобрил бы.

А вот причины, побудившие Лося участвовать в восстании марсиан, в ранних версиях были не политическими, а отчетливо личными. В самый острый момент у него «В ушах пело: к тебе, к тебе, через огонь и борьбу, мимо звезд, мимо смерти, к тебе, любовь!» (189).

Во-вторых, убрана большая часть упоминаний Бога, Духа, даже креста на могиле жены героя: ранний Лось верил в Бога, уважительно упоминал Хозяина вселенной, чье отражение — человек, а свой побег понимал как духовное заболевание и осмыслял его как отрыв от Духа. «Быть может, этот красноватый шарик Земли — лишь живое, плотское сердце великого Духа, раскинутое в тысячелетиях», а он сам «своей безумной волей оторвался от Духа» и «вот, как унылый бес, презренный и проклятый, один сидит на пустыре» — из этого пассажа убран был «великий Дух» и заменен «родиной», а вместо «унылого беса» и т. д. Толстой поставил «унылый пес» — без других эпитетов. То есть вначале Лось понимался как разум, взбунтовавшийся с отчаяния (ср.: «гонит меня безнадежное отчаяние», 37) и отпавший от Бога в богоборчестве, имевшем техническое выражение — в русле «фаустианского» толкования современной цивилизации. В поздних же версиях он превратился всего лишь в

унылого бездомного пса-эмигранта!

В-третьих, в ранней версии гораздо больше мистицизма. Магацитлы пользовались для движения своих летательных аппаратов «растительной силой семян» (107), что было изменено на «силой распадения материи». В ранней версии в Атлантиде правят иерофанты, но этого термина автор в дальнейших версиях будет избегать. Вместо него он использует термин «сыны Аама» (то есть Авраама — Бар-Селла 2004: passim), хотя речь о более ранней культурной формации. Их потомки, Магацитлы, в ранней версии действительно управляют стихиями с помощью заклинаний: «Они призвали на помощь стихии природы. Начались бури, задрожали горы и равнины, выступил из берегов южный океан. Молнии падали с неба. Деревья и камни носились по воздуху, и громче грома разносились по воздуху голоса Магацитлов, читавших заклинания» (108). В поздних версиях это превратилось в фигуры речи: Магацитлы стали «свирепы, как буря» и т. д.

В-четвертых, убраны были наиболее разительные бытовые признаки советской нищеты. Так, в сцене запуска аппарата разговор между оборванными зрителями шел о том, будут ли выдавать ситец и по сколько вершков — а то рубаха истлела, ходят голые; шли разговоры о продаже валюты и т. п. (35).

В-пятых, Гусев был еще грубее и забавнее: на Марсе он тащил в карман золотые штучки и драгоценные камушки, а в финале становился чем-то вроде авантюриста: приземлившись в Америке, он «завел себе собаку, сундук для одежи, мотоциклет» (229), полгода разъезжал с импресарио по Америке и Европе», читал лекции о Марсе, молол чепуху. «Изолгался, вконец заскучав» (Там же), вернулся и, видимо, американизировавшись, основал «Ограниченное капиталом акционерное общество по переброске на Марс военного отряда для оказания помощи трудовому населению» (Там же).

В-шестых, в поздних версиях ничего не говорится о нэповском Петербурге (в ранней версии нет Петрограда). По возвращении из путешествия герои, после какого-то времени, проведенного в Америке с момента приземления, возвращаются в царство новой экономической политики, при которой выезд за границу и въезд фактически стали свободными. Очевидно, путешествие, как и рассчитывал Лось, заняло три с половиной года. Начинается полет летом, ведь жена Гусева ходит по-летнему босиком. Это 1920 год, потому что Гусев успел принять участие в Польской кампании. Он и говорит в ранней версии: «Это не то что губернию какую-нибудь оттяпать у Польши — целиком планету» (90). До объявления нэпа весной 1921 года остается полгода — границы

еще закрыты.

Новый же Петербург, куда герои попадают в финале, характеризован совершенно в марсианском духе, с многолюдным Невским, залитым светом, с тысячами «окон, огненных букв, стрел, крутящихся колес под крышами» (232) — то есть нэп Толстой представлял себе в Берлине по рассказам и, очевидно, преувеличил масштабы перемен; так или иначе, сходство с гибнущей Атлантидой и Марсом в ранней «Аэлите» не закреплено было за одним только Западом.

Вот тонкий, но наиболее характерный для правки «Аэлиты» штрих. В ранней версии Лось перед отлетом говорил корреспонденту: «До Марса ближе, чем до Стокгольма» (10). Смысл этой фразы совершенно ясен. Из наглухо закрытой Советской России до наступления нэпа действительно легче было податься на Марс, чем выехать в Стокгольм и вообще на Запад. В поздней версии это изменено на туманное «пешком, например, до Стокгольма». Возможно, текст намекал, что покинуть Россию было возможно в то время, только бежав из нее пешком, по льду — в Финляндию и далее.

Так что в ранней версии «Аэлита» вовсе не была такой просоветской и материалистической, как нам привычно, и звучала гораздо гуманнее.

Идеология в «Аэлите»

Толстой с энтузиазмом читал научную фантастику Брюсова. Желание властителя марсиан Тускуба достойно и спокойно встретить неминуемую гибель своей вырождающейся планеты, которому вождь восставших противопоставляет надежду на вливание юной, мятущейся земной крови, звучит эхом основного конфликта утопической драмы Брюсова «Земля. Драматические сцены» (1904): планета, лишенная воды и воздуха, вымирает, человечество уходит под землю, мудрецы желают достойно встретить или даже приблизить конец, в то время как юные безумцы призывают выйти наверх, к солнцу, которое, как они думают, принесет спасение. Толстой высоко оценил «Землю»: 22 октября 1910 года он написал Брюсову, получив от него «Земную ось» — сборник рассказов, в котором эта вещь была напечатана: «“Земля” открыла бы новые области в театре. По-моему, фантастика — коренная и мало примененная область театра». Толстой предполагал, что современный театр от фантастики положений, как у Мейерхольда в «Шарфе Коломбины», перейдет к преувеличению и богатству «уже не положений, а ума; такой пантомимой ума и представляется мне Ваша пьеса в грядущем» (Переписка 1: 172). Вполне допустимо, что Толстой еще в Москве в 1918 году, служа под начальством Брюсова в Наркомпросе, узнал о его научно-фантастическом замысле о путешествии на Марс. К 1918–1919 годам относится незаконченный брюсовский научно-фантастический рассказ «Экспедиция на Марс», где описан «междупланетный корабль», на котором советский человек совершил путешествие на Марс[269].

Еще в Париже, заканчивая «Хождение по мукам» и отказавшись от мысли немедленно продолжать роман, Толстой увлекся тематикой космических полетов. Свидетельством чтения литературы о звездоплавании и близкой тематике уже летом 1921 года, когда он заканчивал «Хождение по мукам», могут быть жюльверновские замыслы анархиста Жирова, в конце первой версии мечтающего о том, чтобы сбить Землю с орбиты (Толстой 1921-7: 11 — Толстая 2006: 373–374). Космическая тема была находкой для его сменовеховства. Полет на Марс, осуществленный из Советской России, в качестве сюжета позволил бы ему провести (в соответствии с первоначальной идеей сменовеховства как неполитического движения) неполитическую апологетику России: страна с такой высотой утопических мечтаний заслуживала к себе нового, более серьезного отношения. Так возникла «Аэлита», главный его

берлинский проект.

На исходный звездоплавательный энтузиазм наложились, по мере осуществления замысла, несколько идейных слоев.

Еще в 1983 году в эссе «Гуси-лебеди» Зеев Бар-Селла остроумно и изящно написал о том, что в «Аэлите» путешествие на Марс символизирует эмиграцию и возвращение: «от метерлинковых погонь за синекожей принцессой Марса к верхарновым зорям» (Бар-Селла 2004: 130).

Марс у Толстого предстает раем лишь вначале: это для Толстого глубоко личный и одновременно архетипический образ[270] влажной страны Азоры. Для Толстого мелкая вода связывалась со счастьем: вначале с детской свободой — рос он в засушливой Самаре и все детство просидел на речке (ср. прозвище Кулик в одноименном во многом автобиографическом рассказе из романа «Егор Абозов»), а затем с любовью к женщине: в 1915 году он написал Крандиевской загадочное визионерское стихотворение, в котором мир менялся от прикосновения ее руки, взор становился вещим; кончалось оно: «Покрылись улицы столицы / Пленой таинственных озер» (Переписка-1: 223). Прорезанная каналами, покрытая «веселыми канареечными лугами, Азора походила на те цыплячьи, весенние луга, которые вспоминаются во сне, в далеком детстве» (Толстой 1948: 149). При семантическом ореоле романтического, неотмирного голубого слово Азора означает живое, желтое, канареечное и цыплячье: это толстовский «луг зеленый». Сказочная игрушечность Азоры потом откликнется в описании Немецкой слободы в «Петре Первом».

Но вскоре Марс оказывается чем-то вроде роскошно разлагающегося послевоенного Парижа «ревущих 20-х» или мрачного Берлина, где трудящиеся голодают, в то время как высшие слои (среди которых были и русские эмигранты, с небольшими деньгами чувствующие себя в Берлине вольготнее многих местных жителей) предаются лихорадочным, извращенным развлечениям, полностью утратив волю к жизни.

С 1918 года, когда вышел первый том «Заката Европы» (1918–1922) Освальда Шпенглера, стремительно росла популярность главной идеи книги — упадка Запада. Книга Шпенглера, вернее первый ее том, переведена была на русский язык только в 1924 году, уже после выхода «Аэлиты» в свет. Правда, в 1922 году в Москве вышла книжечка эссе о шпенглеровском контроверсальном сочинении[271]. Сюда вошли статьи Бердяева, Франка, Степуна (высланных осенью того же года) и Я. Букшпана (оставшегося в России и расстрелянного в 1939 году), излагавшие основные положения Шпенглера и их оценивавшие. Толстой,

возможно, перелистал ее; однако о противопоставлении культуры и цивилизации — а это главная мысль Шпенглера — в «Аэлите» ничего нет. Смена древних цивилизаций дается по теософским моделям. Так что, по всей видимости, знакомство автора со Шпенглером осталось вполне «шапочным» — в журнальной версии и следующей за ней первой российской книжной он добавил подзаголовок «Закат Марса», цитирующий заглавие Шпенглера «Die Untergang des Abendlandes», что точнее было бы перевести не «Закат Европы», а «Закат западного мира».

В «Аэлите» Толстой с запозданием обратился к скифской идеологии и метафорике, расцвет которой пришелся на 1917–1918 годы. Подкрепленная идеями евразийцев, Устрялова, эта идеология получает в сменовеховстве и близких ему в России настроениях национал-большевизма (Пильняк и др.) вторую жизнь. Сам Толстой в 1917 году был левее кадетов, но правее правых эсеров. Тогда он был настроен решительно антискифовски: в 1917 году оппонировал Иванову-Разумнику в рассказе «День Петра», в 1919–1921 годах боролся со скифством в романе «Хождение по мукам» (Толстая 2006: 50–52, 388–392). В «Рукописи, найденной под кроватью» он еще подает скифский соблазн амбивалентно, как неодолимо влекущий и одновременно гибельный. Но в «Аэлите» уже провозглашается правота варварской горячей крови на фоне распада «переутонченной» старой марсианской цивилизации. Подтверждается эта мысль «более близким» примером — историей усталой, изнеженной Атлантиды накануне вторжения желтых племен с безумной, тревожной кровью, в которых читатель узнавал сегодняшние «скифские» и евразийские отождествления — от «Грядущих гуннов» Брюсова, «Куликова поля» Блока, «Петербурга» Белого до того же модного Пильняка и т. п.

Центральным посылом романа, его моральной позицией — противовесом евразийству и сменовеховству — выглядит поэтическая, печальная и стойкая религия коренных марсиан, слабых и невежественных, но прекрасных душою, попавших в рабство к злым и могущественным Магацитлам. Возможно, это что-то вроде собственной программы поведения «в красных тисках», итог раздумий Толстого, который только что заявил о необходимости возвращения в Россию, о том, как сохранить себя под гнетом. Это программа катакомбного непротивленческого христианства, ср. вердикт современного исследователя: «Эта мистика Марса и таинственна, и наглядна, благодаря ее связи с религиозным или художественным опытом Земли. Гейзер Соам, очищающий от зла, соответствует Силоамской купели» (Ронен 2010: 226).

Вразрез с престижной формалистской традицией Ронен считает, что роман был литературной удачей, ср.: «Оккультизм “Аэлиты”, при известной банальности ее теософских источников, благодаря суггестивности имен и отраженной узнаваемости религиозных мотивов, обладал художественной убедительностью старого мифа на новый лад, это был миф о зле и о проповеди доброго пастыря…» (Там же).

Оккультизм в романе

Уже в романе «Хождение по мукам» немало сказано о таинственных причинах трагических событий в России и показаны их виновники, подпавшие под власть оккультных сил, трактованных по Белому. В Берлине Белый находился в центре литературной жизни, и, возможно, оккультный всплеск в творчестве Толстого был связан с тем, что Толстой с любопытством и пиететом глядел на Белого и на теоантропософскую жизнь, кипевшую вокруг него. Именно сейчас он впервые (если не считать эпизода с «Зеленой палочкой») ненадолго оказался сам себе голова: освободился от парижской эмигрантской редактуры и цензуры и еще не почувствовал цензуру своих московских хозяев. И тут, именно сейчас он по-настоящему увлекся литературным оккультизмом: тогда была написана и «Лунная сырость», посвященная похождениям Калиостро в России (1922), тогда были созданы и «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1923; советские библиографы почему-то не замечают первопубликации этой повести в течение 1923 года в берлинском журнале «Сполохи» А. Дроздова), где есть и карты гадалки Ленорман, и говорящий череп Ибикус, и явление Вечного жида. В этот же ряд должна быть включена и «Аэлита» с ее оккультными мотивами.

Во всех тогдашних толстовских вариациях на оккультные темы налицо отторжение таинственных сил, иногда в ироническом ключе, как в повести «Лунная сырость» (в другом варианте «Посрамленный Калиостро»). Толстой отнюдь не недооценивает серьезность оккультных сил, не разоблачает их как фокус; они у него реальны, опасны и враждебны. В повести действуют суккубы, творятся заклинания и присутствует настоящая, тяжелая чертовщина. Предположительно, в «Калиостро» Толстой, зная, что Белый в это время находится в тяжелом душевном кризисе из-за конфликта со Штейнером, предлагает как бы некую солидарность против заграничного «мага». Толстовское отторжение оккультизма находится в русле уже состоявшегося к концу войны высвобождения авторитетных для него московских философов из-под обаяния Штейнера: Толстой вполне мог быть в курсе антиоккультистских публикаций Бердяева, например пассажей в его книге 1916 года «Смысл творчества» (Бонецкая 1995: 79–97). Но как раз в «Аэлите» оккультный элемент серьезен и художественно обаятелен.

«Аэлита» произвела глубокое впечатление на бедствующую, постаревшую Нину Петровскую, которую Толстой пригласил стать

сотрудницей своего литературного приложения к «Накануне». Петровская уехала из России в 1911 году и обосновалась в Италии. Благодарная Толстому за поддержку, она транслировала свою экстатическую преданность ему через посредство того же органа. В не слишком складывающихся отношениях Толстого с Белым это могло стать еще одним неожиданным и обостряющим фактором. Петровская расположила Толстого на генеральном направлении, ведущем в будущее: «…огромные преодоления Алексея Толстого, каждой строчкой распинающего “канунную литературу”… — разве все это уже не колокольные звоны грядущего искусства?» (Петровская 1922: 7). Она написала рецензию, в которой высоко оценила «Аэлиту», увидев в ней образцовое символистское произведение нового типа (возможно, достигшее символизма спонтанно, помимо задания), а главное, свободное от недостатков символистской прозы, читай — от недостатков Белого, встреча с которым в Берлине была для Нины тяжела и травматична:

> Неповторимая фигура в русском искусстве — весь антитеза крика, моды, вылезания из самого себя, надуманности, эффектов, подозрительной новизны и всех тех аксессуаров писательства, которые сводят с ума молодое воображение. В последних главах «Аэлиты» развертывается во всю ширь щемящая образами какой-то неземной тоски, его колдующая фантазия. Надмирные видения ужаса и счастья, борьбы и гибели, силы и ничтожества, — запечатлены в образах совершенно неподражаемых, красочно углубляющихся до значительности символа, может быть, помимо их первоначального замысла, как это бывает в произведениях, где перед творческой силой, переплескивающейся через край, открываются дали несказанных просторов (Петровская 1923: 6).

Петровская заняла эту демонстративно антибеловскую позицию, очевидно желая поддержать своего мецената Толстого в его публичном конфликте с Белым. Она даже усмотрела в Толстом нечто подлинное (правда, с оговоркой «как будто»: «Приходило на память даже, как будто, что-то совсем подлинное, повитое элегическими воспоминаниями о прошлом, когда на председательское место усаживался Н. М. Минский в соседстве с З. Венгеровой, а Алексей Толстой, весь новый и пленительно прежний, читал свои рассказы» (Петровская 1924). События конца 1921 года, то есть читка Толстого в берлинском Доме искусств, напомнили ей нечто «совсем подлинное», то есть ту пору, когда

она была участницей символистской «бури и натиска», это они «повиты элегическими воспоминаниями». Петровская наполняла письма своей итальянской подруге дифирамбами Толстому, вроде следующего: «Я его люблю тоже больше всех: в нем заложены всякие чудесные возможности» (Петровская 1992: 101). Характерно, что в своей рецензии она украшает образ Толстого именно романтико-символистскими добродетелями: «Подражать А. Толстому — это значит быть равным ему по размеру таланта. Значит, быть творцом, уметь вдыхать живой дух в земной прах, значит, измерить опытом мудрость жизни, видеть миры в капле воды» (Петровская 1923: 7).

«Аэлита», как почувствовала Петровская, до некоторой степени вписывается в символистскую струю.

К 15-летию литературной деятельности Толстого Петровская опубликовала большую статью о писателе, которая почему-то обойдена нашими исследователями. Статья начинается личными воспоминаниями Петровской о дебюте Толстого и постепенно переходит в разбор его произведений. «Формула писательской личности А. Толстого, — писала Петровская, — определилась сразу и одним только словом: художник. Чистый, кристаллизованный художник, связанный с предшествующими литературными школами лишь благородной культурной преемственностью, но самобытный в методах творчества» (Там же).

Толстой и антропософы

Толстой пытался здесь оседлать волну тогдашних теоантропософских увлечений. Посредующим членом сравнения современного Запада и умирающего Марса он сделал легенду о гибели Атлантиды, якобы прародины марсианской элиты. Эта идея лежала на поверхности — всякий, кто читал или просто слыхал о Шпенглере, неминуемо сталкивался с этой параллелью.

Атлантида находилась в центре внимания символистов. Брюсов, изучавший в университете египтологию, с юности интересовался проблемой Атлантиды: в 1917 году в обзорном сочинении «Учители учителей» в горьковской «Летописи» он суммировал существовавшие на тот момент научные представления. Теософская традиция считала Атлантиду источником тайной мудрости. А. Р. Минцлова связывала с Атлантидой розенкрейцерскую традицию (Обатнин 2000: 90–92). Волошин писал, что картина Бакста «Древний ужас» описывает гибель Атлантиды (Волошин 1909: 48). Вячеслав Иванов считал, что гибель Атлантиды оставила следы в глубинных уровнях сознания (Обатнин 2000: 129–130).

Сочное, насыщенное изложение мифа об Атлантиде в рассказах Аэлиты у Толстого изобилует художественными находками: даже смена исторических формаций в рассказе Аэлиты получает живую и волнующую силу и убедительность (Ронен 2010: там же). Что же читал Толстой для своей Атлантиды?

Теософская литература была частью символистской культуры, в которой вырос Толстой. Он вряд ли читал «Тайную доктрину» Е. П. Блаватской целиком, во-первых, потому что в ней 2000 страниц, во-вторых, потому что она вышла полностью по-русски только в 1937 году в Риге. Но в этом не было никакой необходимости. Переводы, а чаще — пересказы и автопересказы ее писаний, написанных в оригинале по-английски, заполняли журнал «Вестник теософии», начавший выходить в 1908 году, а также издавались в России в виде отдельных брошюр. В России в 1910-х годах появились и переводы сочинений Штейнера, печатные и рукописные. Переписывались и передавались из рук в руки его лекции. Тынянов не зря полагал, что для «Аэлиты» Толстой воспользовался популярными брошюрами. По сути, по-русски, кроме первых книжек Блаватской, ничего и не было — остальное были брошюры, журнальные статьи и самиздат для посвященных. Возможным источником информации мог быть и «журнал нового типа» — то есть дайджест — «Бюллетени

литературы и жизни», издаваемый с 1911 года отцом Наталии Васильевны Василием Афанасьевичем Крандиевским (1861–1928), большим любителем всяческой отреченной духовности, одно время близким горьковскому кругу, а потом тяготевшим к московским религиозно-философским кругам (особенно к Е. Н. Трубецкому). В журнале он уделял почетное место популяризации оккультных сочинений.

В поиске информации Толстому вполне могла помочь жена Наталия Крандиевская, увлекавшаяся теософией с 1912 года, когда она слушала в Петербурге лекции Петра Успенского. (В 1950-х годах в книжном шкафу ее еще были книжки мусагетовского журнала «Труды и дни» за 1915 год, оставшиеся от первого года жизни с Толстым в Москве.)

Но, скорее всего, первым популяризатором теософской традиции для Толстого был все же Максимилиан Волошин, который, став в 1905 году масоном, увлекся Блаватской, прочел гору литературы по оккультизму, конспектировал Штейнера и т. д. Волошин превратил тайные доктрины в предмет своего small talk, рассказывая про оккультизм всем кому не лень: Кузмину он поведал об оккультизме и Атлантиде на извозчике по пути в театр — тот «чуть не засыпал» (это было 28 октября 1906 года — Купченко 2002: 166). В 1908 году в Париже Волошин развивал русскую художественную молодежь, в том числе Толстого, давая им изучать диалоги Платона: «Увлекаюсь Платоном, вот был мерзавец ядовит на язык», — сообщал Толстой отчиму в июне 1908 года (Переписка-1: 130) и Книгу Дзианов, комментарием к которой является «Тайная доктрина». Ср. описание разговора в парижском кафе с молодым художником В. Белкиным и его друзьями — кружком, центром которого был Волошин:

> — Мы пришли читать книгу Джянов.
> — Но у меня только выписки из статьи Макса.
> Толковал и читал выписки и стихотворения (Толстой 1908: л. 14).

По мнению неверующего Белкина, Волошин также не вполне серьезно разделял теософские верования: «Не верю. Вон Макс[,]когда говорил о книге Джянов[,] у него в глазах веселые огоньки бегали (наблюдение его жены)» (Там же: л. 15). Толстой прожил в атмосфере волошинских разговоров петербургскую зиму 1908/09 года и несколько длинных коктебельских сезонов — весну и лето 1909-го, весну 1911-го, весну и лето 1912-го, весну и лето 1914-го. В Коктебеле он мог листать теософскую литературу, в обилии имевшуюся у Волошина, который ее сам переводил.

И все же с теософией Толстому крупно не повезло. Разыскивая в Берлине в конце 1908 года по просьбе Волошина М. Сабашникову, Толстой попал на лекцию Штейнера: «Мне велели протискаться и сесть за печкой. Сел. Синие стены, спокойные лица углубленные и голос. Ничего не понимаю. И было так два часа». Однако Штейнера он разглядел и розенкрейцерские символы отметил: «Один раз я увидел лицо его: черные глаза горящие, стиснутый рот и две морщины на смуглых щеках, худой, в черном, около алые розы, на стене распятие…» (Переписка-1: 135 и сл.).

Плохо зная немецкий, он ничего не понял — достаточно обычная ситуация с русскими антропософами (Фон Майдель: 214–239) и по той же причине постеснялся знакомиться со Штейнером, как предлагала Сабашникова. Тогда же, в Берлине, он встретился с Белым, рассказывавшим ему об антропософии. Но Толстой слушал его без малейшей подготовки и оконфузился при попытке воспроизвести на «башне» у Иванова что-то из услышанного. Мы знаем о его фиаско из анекдота, который кто-то рассказал Волошину, а тот пересказал его Эренбургу: «После этого на “башне” зашел разговор о Блаватской, о Штейнере. Толстому захотелось показать, что он тоже не профан, и вдруг он выпалил: “Мне в Берлине говорили, будто теперь египтяне перевоплощаются…” Все засмеялись, а Толстой похолодел от ужаса» (Эренбург 1982: 83–84). Сам Толстой об этом написал Волошину так: «Алексей Михайлович [Ремизов] ругает меня каждый день за оккультизм. И Вячеславу Ив. я такую штуку ляпнул, что тот рукой закрыл, и чуть не упал под стол. И попало же мне от Алекс. Михайловича» (Переписка-1: 150).

Из всего этого ясно, что в конце 1908 — начале 1909 года Толстой живо потянулся к оккультизму, непонятному и интересному, которым жили друзья вокруг него, и эта тяга легла в основу его строившейся тогда художественной личности (Чулков 1930: 38–39): в письмах к отчиму 1908–1909 годов он спорит с позитивистским пониманием человека (Переписка-1: 134), а в письме к И. Ф. Анненскому (критиковавшему его, как понятно из контекста, за мистицизм) заявляет: «К мистикам причислить себя не могу, к реалистам не хочу, но есть бессознательное, что стоит на грани между ними, берет реальный образ и окрашивает его не мистическим, избави Бог, отношением, а тем, чему имени не знаю» (Переписка-1: 154). Конечно, это те самые слои психики, к которым искали доступ и символистское искусство, и теософия, и юнгианская психология. (Забегая вперед, скажем, что на этом именно пути Толстому продвинуться удалось.)

Получив тогда на «башне» болезненный щелчок, он решил впредь быть осторожнее. Такое ощущение, что теперь, в Берлине, его прорвало. Как будто бы он всю жизнь только и ждал этой возможности — популяризировать теософскую легенду об Атлантиде — и именно в приключенческом романе!

Но как раз так и было. Впервые тема Атлантиды возникает в самом начале его парижского ученичества. Волошин пока еще не появился, они познакомятся только летом 1908 года. Всю зиму и весну этого года Толстой посещает кружок Гумилева, несмотря на жесткую критику в свой адрес, сохраняет невозмутимость и дружелюбие, близко сходится с Гумилевым, разделяет многие его увлечения — в частности, увлечение архаикой. Именно Гумилев был первым мистиком и оккультистом, повлиявшим на Толстого до Волошина. Для Гумилева это были приключения. Толстой вспоминал в своем некрологическом очерке о нем:

> Мы сидели за столиком кафе, под каштанами, летом 1908 года. Гумилев рассказывал мне <…> глуховатым, медлительным голосом. Он, как всегда, сидел прямо — длинный, деревянный, с большим носом, с надвинутым на глаза котелком. Длинные пальцы его рук лежали на набалдашнике трости. В нем было что-то павлинье: напыщенность, важность, неповоротливость, Только рот у него был совсем мальчишеский, с нежной и ласковой улыбкой.
>
> В этом кафе под каштанами мы познакомились и часто сходились и разговаривали — о стихах, о будущей нашей славе, о путешествиях в тропические страны, об обезьянках, о розысках остатков Атлантиды на островах близ южного полюса, о том, как было бы хорошо достать парусный корабль и плавать на нем под черным флагом… (Толстой 1922: 10).

Париж, стихи, Атлантида, корабли, путешествия, Гумилев и дружба с ним — все это было для Толстого его собственным золотым веком, когда он стремительно впитывал культуру и начинал раскрываться в творчестве.

С Гумилевым, в особенности после его конфликта с Волошиным, у Толстого отношения испортились. Связью с несомненно продолжавшим интриговать мистическим миром для будущего автора «Аэлиты» по-прежнему оставался Волошин. Толстой постоянно пытался популяризировать волошинские идеи, начиная с романа «Две жизни» (1910) и неопубликованной пьесы «Геката» (1914). Волошин учил его записывать сны, и Толстой развивал в себе эту способность. Волошинскую идею войны как

диктата демонов машин, захвативших власть над создавшим их человечеством и перестраивающим его по своему образцу, он также развил в «Хождении по мукам» (Толстая 2006: 393).

Он и в «Аэлите» прибегает к посредству своего главного литературного учителя. Загадочный бледно-зеленый шарик на ладони Аэлиты, живое изображение земного шара, телепатически отражающее представления героя, происходит из стихотворения Волошина «Европа (Ангел мира)», написанного в мае 1918 года:

> Держа в руке живой и влажный шар,
> Клубящийся и дышащий, как пар,
> Лоснящийся здесь зеленью, там костью,
> Струящийся, как жидкий хризолит,
> Он говорил, указывая тростью:
> Пойми земли меняющийся вид <…>

(Волошин 1989: 233)

Наиболее вероятным и полным источником, откуда Толстой мог почерпнуть детали легенды об Атлантиде, стала книга английского теософа Уильяма Скотта Эллиотта «История Атлантиды», вышедшая в 1896 году по-английски и в 1910 году по-русски в Петербурге, в издании журнала «Вестник теософии». Сведения же о существовании этой книги Толстому проще всего было взять из книги В. Брюсова «Учители учителей». Возможно, что в том же 1917 году, служа под начальством Брюсова в Наркомпросе, Толстой участвовал и в каком-то устном обсуждении этой темы.

Книги Блаватской (вторая часть «Тайной доктрины») и «История Атлантиды» Скотта Эллиотта во многих деталях совпадают. («Атлантида и Лемурия» Штейнера в основном следует за ними, поэтому мы здесь ее не обсуждаем.) В основе обоих описаний лежит «Тимей» Платона. Из Блаватской к Толстому пришли белая, желтая, красная и коричневая раса, третий глаз, врожденное ясновидение и познание сущности вещей у первых рас, а также позднейший конфликт верных духу природы с интеллектуалами-строителями. Многократно и невнятно в обоих сочинениях описываются чисто интуитивные и чувственные ранние расы и приход им на смену рас, умеющих рассуждать. Остальные детали взяты Толстым прямиком из Скотта Эллиотта: имена ранних рас атлантов Рмоагалы, Тольтеки и Тлаватли с их характерно мексиканским звучанием (тольтеки — название реально существовавшего племени) можно различить в марсианских именах Талцетл и Магацитлы (потомки «плохих»,

черных магов). Распря между «белыми» и «черными» магами Атлантиды (вспомним, что и А. Р. Минцлова твердила о современном существовании некоего Белого братства, с которым якобы была связана), идея воздухоплавания атлантов и описание их воздушных кораблей с ракетными двигателями восходят к Скотту Эллиотту.

Идея переселения верхушки атлантов на Марс во время катастрофы принадлежит Фредерику Спенсеру Оливеру в романе «Житель двух миров» (1894), а популяризировала ее для русского читателя Вера Крыжановская-Рочестер, писательница и медиум, в романах «На соседней планете» (1903) и «Смерть планеты» (1910).

«Голова спящего негра», которая была, по Толстому, в центре культа атлантов, видимо, восходит к загадочным находкам в 1860-х годах гигантских высеченных из черного базальта голов негроидного типа в Мексике.

Из Штейнера пришла идея освобождения атлантами энергии семян для приведения в движение воздушных экипажей (в ранней версии).

Кое-какие марсианские «реалии» — в частности, предполагаемая сине-зеленая и желтая окраска марсианской флоры, гипотезы о высыхании Марса, о сети каналов, об оазисах в их узлах, о деятельности тамошних разумных существ и о «легкой силе тяжести», позволяющей им жить «воздушной жизнью», т. е. летать — взяты были Толстым из сочинений знаменитых астрономов Камиля Фламмариона («Les Terres du Ciel» и «La Planete Mars») и Персиваля Лоуэлла («Марс и жизнь на нем»), выжимки из которых печатались в русском переводе в 1916 году в петербургском теософском журнале «Ребус» в рубрике «Эволюция души».

Можно суммировать: Толстой воспользовался для превосходной оснастки своего космического путешествия не только современными техническими достижениями и научными открытиями, но и теософской мифологией, на которой развился и к которой в конце концов частично конвергировал символизм.

Символистские мотивы

Но, кроме того, живая плоть романа насыщена «живыми» оккультными мотивами, романтическими по происхождению и задействованными в символизме. Толстой реконструировал оккультно-романтическую героиню. Оккультный мотив «мертвой (звездной, лунной) невесты» расшифрован здесь как инопланетная возлюбленная, перегруженная звездной мудростью, но наделенная слабой витальностью.

Это и есть то главное, почему Аэлите не нужны прототипы, — героиня мертва. Главный ее прототип — русалки из ранних рассказов Толстого: это у них пепельные волосы и бело-голубоватая кожа. Костюм Аэлиты, черный широкий плащ и острый колпачок, суггестирует то ли ведьму, то ли гнома. Глубокие глазные впадины ее заметил Бар-Селла, первым отметивший, что героиня «скорее мертва, чем жива». За приключенческим романом Толстого маячит оккультный сюжет оживления «мертвой» героини, Коломбины-Смерти или Эвридики-Лидии, воплощенный в «Балаганчике» Блока и в стихах Вячеслава Иванова.

Символическая бутафория «Аэлиты» отрабатывалась уже в 1920 году в «Повести о многих превосходных вещах (Детство Никиты)», где Толстой употреблял голубой цвет для романтической подсветки. Лазурью в «Аэлите» Толстой пользуется щедро. В этот период то, что было узкосимволистской частной поэтикой, — символические цвета — уже широко эксплуатируется в массовой литературе: в 1922 году даже пролетарские писатели уже увлекаются каламбурами типа «голубая глубина» — ср. стихотворение С. Обрадовича и название книги юношеских стихов А. Платонова. Горький берет на вооружение символику голубого в «Голубой жизни» (тоже 1922). Толстой делал это несколько раньше и тоньше в «Детстве Никиты»; позже он уже тематизирует голубизну как признак революционно-утопической мечты в рассказе «Голубые города» (1925).

«Аэлита» задействует все же несколько иной, более традиционный круг коннотаций голубого цвета. Дом марсианки стоит «в лазоревой роще» (название главы). Утром она присылает «охапку лазоревых цветов». Портрет самой Аэлиты также включает «бело-голубоватый» цвет кожи (она потомок «голубого племени Гор»), пепельные волосы. Толстой прорисовывает связь своей героини с этими цветами: она «нежная и легкая, как те с горьковатым запахом цветы» (98). У этих цветов, что важно,

«восковые лепестки» (97), то есть неживые — это потом снято. Так суггестируется и у героини некоторая выморочность.

Толстой выстраивает связь своей зазвездной героини с центральным образом немецкого романтизма, «голубым цветком», т. е. с романом Новалиса (Фридриха фон Гарденберга) «Гейнрих фон Офтердинген», этим «евангелием романтизма». Голубой цветок связан с личным мифом Новалиса — любовью к умершей невесте, Софии фон Кюн. Апофеозом «Гейнриха фон Офтердингена» должно было быть, по замыслу Новалиса, преодоление грани между жизнью и смертью. В отличие от своего романтического прототипа бледненькая вырожденка Аэлита оказывается двужильной и выживает в совершенно невероятных передрягах (впрочем, то же происходит и с декадентствующими дворяночками — героинями «Хождения по мукам»).

Центральным символическим мотивом в романе является образ «солнечной пыли в луче». Ср. у Вяч. Иванова в 1907 году: «Так в золотой пыли заката / Отрадно изнывает даль»; у Блока в «Крушении гуманизма» «широкий пыльный солнечный луч» символизирует закат Европы. У Толстого пыль в золотом луче в некоем ценностном смысле появляется в ранней прозе — сияющее золотой пылью небо» в «Аггее Коровине» (1910; ПСС-1: 313). А позже Толстой использовал этот образ в рецензии о гастролях в Париже театра Балиева «Летучая мышь» («Последние новости», 5 декабря 1920 года): «Этот зверек вылетел из самых недр русского искусства и сюда в Париж принес на крыльях ту радужную пыль, о которой мы с тоской вспоминаем в изгнании, чудесную пыль искусства, пыль московских кулис» (Толстой 1920).

Этой радужной пыли русского искусства, восхищающего и животворящего Запад — о чем говорится дальше в статье Толстого, — в «Аэлите» соответствует тема солнечной пыли, космической пыли, которые представляют собой споры жизни, носящиеся по космосу, оплодотворяющие мертвые пространства.

Тема луча света, конечно, света духовного, падающего в мертвую материю и ее оживляющего, — распространенный символический общерелигиозный мотив, и гностический, и христианский: в теософских писаниях он встречается много раз по разным поводам.

В «Аэлите» на прекрасную женщину, будущую любовь героя, падает золотой солнечный луч: пыль в луче, оптически усиливая световой эффект, напоминала о семенах жизни — частицах солнечной энергии, горячей, хаотической силы. В ранней версии это было прямо сказано: «Пыльный свет с купола падал на желтоватые с золотистыми искрами стены» (Толстой ПСС-4: 137).

Это заброшенный дом, напоминающий гробницу, в котором хранятся запретные книги древней цивилизации. Вскоре мотив пыльного луча повторяется: «Лучи света с танцующей в них пылью падали сквозь потолочные окна на мозаичный пол» (Там же: 158). Это инженер Лось попал в действующую марсианскую библиотеку, и видит он «пепельноволосую молодую женщину в черном платье», воплощающую всю эту запредельную премудрость. В ранней версии мотив луча усилен, чтоб сообщить ей гало, нимб: «Над высоко поднятыми ее волосами танцевали пылинки в луче, упавшем, как меч, на золоченые переплеты книг» (102, в тексте опечатка «мяч»). Игра «луч — меч» явно навеяна пьесой Блока «Незнакомка».

Луч жизни — враг абстрактного знания. Полная космической мудрости София-Аэлита обретает высшую мудрость в живой любви; в 1922 году сакральная «цель всех дорог» — это живая любовь, окончательный смысл жизни и преодоление смерти. Место в центре сакрального пространства, «в луче», физически занимал Бог живой, Эрос — прекрасная женщина.

Толстой и Иванов

Но луч играет и более важную, концептуальную роль в романе. Главная идея Толстого в «Аэлите» — это бесплодность чистого знания или духа, необходимость его нисхождения в плоть. «Нисхождение и преображение» — так называлась книжечка парижских статей Толстого об искусстве, вышедшая в том же 1922 году в Берлине. Правда, в ней о нисхождении и о преображении говорится не так много. Главная мысль книги в том, что «божественная тяжесть жизни» овладела искусством, придя на смену развоплощенному искусству революционных лет.

Тема эта, по всей видимости, пришла к нему из статей Вячеслава Иванова. В статье «Символика эстетических начал», посвященной Борису Бугаеву, Иванов писал, полемизируя, очевидно, с эссе Белого «Луг зеленый»:

> Восхождение, то есть, отрешенный, белый разрыв с зеленым долом — еще не красота. Божественное благо нисходит, радуясь, долу <…> Нас пленяет зрелище подъема, разрешающееся в нисхождение <…> Нисхождение — символ дара <…> Восхождение — разрыв и разлука; нисхождение — возврат и благовестие победы <…> Восхождение Нет Земле; нисхождение — кроткий луч таинственного Да (Иванов 1909: 24–26).

Итак, идея нисхождения, одушевляющая «Аэлиту», воспринята Толстым из источника, исконно имевшего целью полемику с фанатическим отвержением всего, что не есть чистая духовность, в идейном творчестве и жизненных установках Андрея Белого — и со ссылками на него и даже с обыгрыванием его темы «белого» («белый разрыв»).

Напомнить об этой концепции Иванова, важнейшей для Толстого — его прямого ученика в 1909 году, а также одного из организаторов и слушателя «Поэтической академии», чьи заседания проходили на «башне», щедро уснащавшего свои рассказы и романы 10-х годов эпиграфами из Иванова, — могла другая важная культурная веха 1922 года: «Переписка из двух углов», в которой Иванов говорит: «Ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее (памяти. — *Е.Т.*) подземные сокровища; чем выше ветви, тем глубже корни» (Гершензон — Иванов: 26). Несомненно, Толстой сочувствовал Иванову в давнем его споре с Белым — а Гершензона сам еще в 1918 году осудил за пораженчество и

радикализм в отрицании культуры (Толстая 2006: 91–92) и в своей берлинской брошюре призывал к восстановлению культурной памяти.

Наоборот, Белый еще в 1918 году написал яростную отповедь Вячеславу Иванову: это брошюра «Сирин ученого варварства», в которой он бурно протестовал против тогдашнего тезиса Иванова, что революция протекает безрелигиозно. Он издал ее вскоре по переезде в Берлин, возможно, в ответ на «Переписку из двух углов», в которой Иванов продолжал декларировать свою верность гуманистическим ценностям. Впрочем, уже в апреле 1922 года Белый заявил о несогласии с самим собой: «Мы с покойным А. А. Блоком верили в близкое будущее: в народное творчество снизу. Ведь террор еще не разражался. Ведь миллионы не гибли с голоду. С той поры, как советская власть уничтожила духовную основу жизни *“Советов”*, фразы, подобные встречающимся в моей брошюре (с. 16–22), звучат анахронизмом. Будь они написаны в 1922 году, они прозвучали бы издевательством; теперь, когда хватают меньшевиков, правых и левых эсеров, когда от голоду гибнут миллионы людей, нельзя писать: “Революция протекает религиозно”… “Самоопределение народа в ней целостно”… и т. д.» (Белоус 2005-2: 328).

Конечно, и в этой полемике Белого с Ивановым Толстой был на стороне Иванова. Напомним, что Толстой с 1912 года, когда оба они переехали в Москву, находился в орбите Иванова, все более притягиваясь к нему. В 1915 году он входит в бердяевский кружок и даже чуть не публикуется в журнале кружка «Бульвар и переулок», который, однако, был запрещен к изданию. Летом 1916 года Толстой сам издал однодневную благотворительную газету в пользу инвалидов Первой мировой («Труд вновь даст тебе жизнь и счастье». Газета, выпущенная Об-вом «Трудовая помощь инвалидам мировой войны». Под непоср. наблюдением гр. Алексея Н. Толстого. 1916 <май>), в которой собрал главным образом писателей-москвичей и среди них чуть ли не весь бердяевский кружок. В газете печатались Вяч. Иванов («Сад» — «Если хочешь пройти сквозь меня…»), Н. Бердяев («Смерть и убийство на войне»), С. Булгаков («Подвиг терпенья»), И. Бунин («Песня» — «Там не светит солнце…»), В. Брюсов («Rico Franco» — испанская народная песня), М. Гершензон («Пушкин» — «Нравственное разумение Пушкина поразительно…»), Любовь Столица («Траурный марш»), А. Ремизов («Заклад» — народная сказка), М. Волошин («Я, полуднем объятый…») и др. Сам Толстой напечатал там один из своих английских очерков — «Бокс».

В 1917–1918 годах он сотрудничал в тех же либеральных

изданиях, что и Иванов и Бердяев: «Народоправство», «Луч правды», «Понедельник власти народа». В своей журналистике революционных лет Толстой развивал эзотерические идеи, о которых узнавал из работ Иванова: идеи раннего эссе Иванова «Ты еси» откликаются в одесской статье «Не я, но ты», а идея «стража порога» из ивановской статьи «Революция и народное самоопределение» — в статье «Ночная смена» из московской газеты «Луч правды» начала 1918 года (Толстая 2006: 92–96, 297–302).

Нисхождение в «Аэлите»

Нисхождение является яблоком раздора в легенде об Атлантиде из рассказа Аэлиты у Толстого. Это и есть тот принцип, вокруг которой возникает фатальный раскол в Атлантиде: атланты разделяются на черных и белых. Черные считают, что зло — единственная сила, создающая бытие. Но зло было в том, что мир они считали порождением разума, его представлением, сном. Каждый считал мир плодом своего воображения. Отсюда борьба за единственную личность, борьба всех против всех и самоистребление — Толстой расставляет аллюзии на ходовые представления о Шопенгауэре и Штирнере. Белые же верили, что зло в том, что разум отклонился от природы и должен низойти в плоть, чтоб умереть и преобразиться в новую жизнь; они устраивали мистерии грехопадения, говоря: «Солнечный луч падает на землю, погибает и воскресает в плод земли <…> Таково же движение мирового Разума: нисхождение, жертвенная гибель и воскресение в плоть <…> Разум должен пасть в плоть и пройти через живые врата смерти. Эти врата — пол. Падение разума совершается силой полового влечения, или Эроса» (Толстой ПСС-4: 189). В ранней версии нет слов «полового влечения»: новому читателю надо было объяснить, что такое Эрос.

Черные, владеющие знанием, затевают братоубийственную войну; следует природный катаклизм, они грузятся в летательные аппараты и устремляются в космос — на родину абстрактного разума. Идея ясна — злой разум против живой жизни. Сюжет романа разыгрывает те же позиции. Власти Марса овладели забытым было древним знанием и с помощью его поработили вымирающее население. Герой с героиней восстают против такого знания. Здесь видно, что Толстой не так уж погрешил против своих принципов. Ведь в вещах периода революции он сражался с мертвыми формулами и силлогизмами, из-за которых погибала живая Россия. И у Магацитлов в левой руке меч, а в правой свиток с формулами, «которые погубили бедные, невежественные народы Тумы» (Там же: 168, в ранней версии то же). Толстой даже включает в дело известный рисунок Леонардо, который у него символизирует злое земное знание: в ранней версии марсианам является призрак: «На закате поднималась из-за края тумы (так!) тень человека — ноги его были расставлены, руки раскинуты, волосы как пламя» (109). Представление о знании Возрождения как сатанинском Толстой, по-видимому, наследует от Мережковского и Волынского.

Итак, в «Аэлите» выявляется смысловая структура, возможно, и представляющая основной миф Толстого: «тяжесть жизни», жажда жизни — земля, материя, природа, конкретика, личность — божественны. Наоборот, идея, дух, гипертрофированный разум, логическая абстракция, силлогизм, механическая цивилизация — агенты сатаны. Корней Чуковский в 1924 году писал о Толстом:

> Чем дальше, тем буйнее восстает он против разума. Стоит только разуму ворваться в его Чудесную Страну Легкомыслия, он принимает все меры к немедленному изгнанию злого врага. Четыре раза в книгах Алексея Толстого появляется разум, и всякий раз Толстой встречает его, как злодея. В своей недавней пьесе «Смерть Дантона», Толстой предлагает нам формулу:
>
> Дантон = любовь = радость = жизнь.
>
> Робеспьер = разум = страдание = смерть.
>
> В пьесе «День Битвы» точно такая же формула:
>
> Русские = любовь = радость = жизнь.
>
> Немцы = разум = страдание = смерть.
>
> В последнее время он дал ненавистному разуму два генеральных сражения — в «Лунной сырости» и «Бунте машин» (Чуковский 2004: 263).

Покойный М. Агурский считал, что в теории происхождения на земле зла отражен глубокий мистицизм самого Толстого, являющийся духовной основой его национал-большевизма, и связывал эту позицию с влиянием русской религиозно-философской мысли, видящей корень зла в кантианстве (Агурский 1980: 90).

Губительной догме («формуле») Толстой противопоставляет побеждающий Эрос. Призыв любви пересекает межпланетные пространства и доходит по назначению. Революция на Марсе оказывается при этом сбоку припеку, носитель ее Гусев исполняет роль клоуна-слуги при герое-любовнике. Чудом уцелевшие земляне улетают, во все впутавшись и всему трагически навредив.

Суммируем: учителями Толстого были символисты Волошин и Иванов, сформировавшие его как писателя. Толстой написал роман, изобилующий символистскими мотивами и продолжающий символистские идейные споры. Символистское «нисхождение» он приспособил для апологии своего сменовеховства. Но значит ли это, что он написал символистский роман?

Петровская, отождествив роман Толстого с символистскими моделями, оговорилась, что, возможно, он достигает символизма

спонтанно, помимо задания.

Малосведущий в символистской теории, Толстой зато вполне сознательно, судя по цитированному выше письму к Анненскому, культивировал свой бессознательный талант сновидца и визионера. Поощрял его и наставлял в этом Макс Волошин. В письме к Волошину от 5 декабря 1908 года Толстой, рассказывая ему о своей работе над сказками, между прочим заметил: «Снов пока не пишу» (Материалы: 39). Значит, Волошин учил его внимательно относиться к снам, проникая через них к глубинным слоям психики. Можно упомянуть в этой связи апокалиптический сон об «угольном мешке» из «Егора Абозова», сон о самоубийстве России из «Хождения по мукам», где человек лупит, как яйцо, и ест свою голову, и другие символические образы, многозначные и многозначительные. «Аэлита» полна и мифическими, и сновидческими, и символическими образами: порогами, пещерами, лабиринтами, иератическими интерьерами с круглыми залами, куполами и бассейнами, мрамором и бронзой, не говоря уже о загадочных древних статуях на каждом шагу.

«Аэлита», конечно, не была ни символистским, ни теософским романом. Но написал ее человек, прошедший символистскую школу. Ср. «символистскую» формулировку у современного филолога, написавшего о художественной победе «Аэлиты»: «Новая русская фантастика началась с умения описывать быт так, чтобы сквозь него просвечивало инобытие» (Ронен 2010: 225).

Литературные претексты

Но у «Аэлиты» имелись и более ранние литературные прецеденты. Слово «улла» Толстой заимствовал из «Войны миров» Уэллса, где это плач умирающего марсианина. У футуристов «Улла» ассоциировалась с боевым кличем губительных и враждебных Земле марсианских чудовищ: одна из их деклараций называлась «Улля, улля, марсиане!». В этом слове слышали призыв мусульманских фанатиков (Бар-Селла 2004: 131). Но Толстой исходит из уэллсовского печального ореола этого мелодичного слова: у него «улла» — это название священного музыкального инструмента.

Непосредственно предшествовал написанию «Аэлиты» роман Пьера Бенуа «Атлантида» (L'Atlantide, 1919, Гонкуровская премия; французская экранизация 1921), где есть круглые древние залы, гигантские сиденья, высеченные в скале, и прекрасная женщина — потомок древних атлантов. Правда, Атлантида Бенуа располагается в недоступной горной области в Сахаре. Имя героини Бенуа, Антинеа, почти зеркально имени Аэлита. Впрочем, можно услышать в имени Аэлита и отзвук библейского имени первой подруги Адама Лилит, о которой принято говорить как о нежити, демоне.

Сквозь текст Толстого просвечивает еще один прототипический текст об изнеженной и выморочной, прекрасной и девственной жрице, находящейся под властью жестокого старика-жреца и преступно влюбляющейся в варвара с горячей кровью, — это «Саламбо» Флобера. Со вкусом нарисованная марсианская роскошь, состоящая из древности и комфорта, одна бы не навела на эту параллель, но Толстой, как бы уточняя цитату, дает сцену, в которой Аэлита, как Саламбо, кормит своих рыб. У Флобера весь конфликт карфагенян и варваров начинается с того, что пьяные наемники жарят священных рыб, которых кормила и за которыми ухаживала Саламбо — принцесса-жрица. (Лось, думая, что потерял Аэлиту, с досады бросает в ее рыб камень.)

Роман читался на разных уровнях понимания, что находит сейчас отклик у современных исследователей: под маской приключенческого романа для подростков предлагают видеть роман, во-первых, во многом пародийный, а во-вторых, роман интеллектуальный, снабженный массивным идейным зарядом; обращение в нем к мифу для толкования истории сравнивается с стратегией больших модернистских романов 1920-х годов (Халил 2008). Многослойность и общедоступность были осью

толстовской писательской и жизненной стратегии.

Нам трудно сейчас понять ту лютую враждебность, с которой на «Аэлиту» накинулись формалисты. Почему не стоит писать марсианских романов, как утверждал Тынянов? Почему Марс у Толстого скучен, как Марсово поле? (Тынянов 1977: 155–156). На деле Толстой шел впереди прогресса, угадав вектор развития литературы: в 1922 году прозвучал «социальный заказ», во многом подсказанный декларациями «серапионов», Замятина, формалиста Шкловского и даже Мандельштама, призывавших к остросюжетности; эта тенденция может восходить к статьям Жаботинского в «Русских ведомостях» 1916–1917 годов (Вайскопф 2006) — а у Толстого тем вернее, поскольку он был в 1916 году в Лондоне, общался и с Замятиным, и с Жаботинским. Уже в 1924 году советская литература стала осваивать приключенческие и научно-фантастические жанры. Переводчики взялись за бульварные романы и, в частности, в том же 1924 году выкинули на рынок четыре марсианских романа одного Берроуза. «Аэлита» оказалась пионерским проектом этой волны. В 1924–1925 годах Атлантида и Марс тиражировались и пародировались десятками авторов. Появился даже специальный жанр псевдопереводного романа (Маликова 2010).

Роман был техничен и мифичен, что потом станет принципом научной фантастики. Он был также красив и захватывающе остросюжетен — но одновременно и гуманен, и скептичен: в первой версии вернувшийся на Землю Лось работал над двигателем марсианского типа, но при этом мало верил, что «трагедию человеческого счастья» можно решить с помощью «какой бы то ни было комбинации машин» (229). Так что прав Ронен, говоря, что Тынянов недооценил роман (Ронен 2010: 225–226). О чисто художественной стороне романа восторженно писала Нина Петровская:

> В «Аэлите»… с первых страниц А. Толстой вовлекает душу в атмосферу легкую, как сон, скорбную по-новому и по-новому же насыщенную несказанной сладостью. Гипербола, фантазия, тончайший психологический анализ, торжественно музыкальная простота языка, все заплетается в пленительную гирлянду, загорается самоцветными огнями, приобретает убедительную силу реальности. <…> В развитии своем, в сплетении тончайшими корнями надмирного и земного, — человеческого, слишком человеческого, роман «Аэлита» становится нужным, дорогим, обостренно современным, как исключительное современное явленье. <…> Как

> одному из немногих, Толстому присущ божественный юмор, — тонкий, печальный, смеющийся сарказм, — улыбка Божества на земле (Петровская 1923а: 7).

«Аэлита», тем более в первой версии, не была дурным поступком. Дурные поступки ждали Толстого на продолжении того пути, на который он вступил в Берлине. Свой экскурс в антропософию Толстой с лихвой искупил перед большевиками, написав в 1930 году, в обстановке массовых репрессий против антропософов, теософов и (нео)розенкрейцеров, антиантропософскую комедию «Махатма» (Толстой 1953: 193–254), в которой теософы изображены как богатые дураки и дуры, а их учителя — как проходимцы и шарлатаны. Агенты мирового империализма, пользуясь теософами, охмуряющими несчастного, наивного Рамакришну, мечтают с его помощью подчинить себе рабочее движение. Глава теософов сделан просто сатаной: припертый к стенке, он с грохотом и языками пламени проваливается в преисподнюю. Веселые парижские безработные, спасшие Рамакришну и соединившие его с любимой девушкой, ликуют, распевая «Марсельезу». Комедию театры все до одного отказались ставить.

С некоторым злорадством комментирует отказ театров от этой пьесы соседка и подруга Толстых по Детскому Селу Л. В. Шапорина-Яковлева: «[3.II.1930] Осмеяние загнанных на Соловки теософов мне показалось не слишком благородным и не очень своевременным, но я была уверена, что вещь эту наши arrivist'ы поставят с удовольствием — а между тем в Москве Корш и МХАТ отказались, отказал даже Мейерхольд» (Шапорина 2011-1: 85).

Шапорина приводит мнение, высказанное ей Н. В. Крандиевской: «Сколько я страдала из-за "Заговора императрицы", сколько уговаривала не писать — а теперь из-за Махатмы мы совсем рассорились, он и на Вас дулся, чувствуя, что Вы правы. И я так рада, что пьесу не приняли; зачем ему это, когда он наряду с этим пишет такие вещи, как Петр» (Там же).

На мой взгляд, театрами двигало все же не одно сочувствие преследуемым антропософам, а и опаска. Начальству могло показаться, что в «Махатме» антропософские ритуалы, коллективные медитации занимают слишком много места и показаны с излишней подробностью. Там, кстати, фигурируют и полотняные тиары из «Аэлиты», и египетские уреи (изображения змеи на тиарах фараонов).

Кроме того, Париж у Толстого немыслимо прекрасен: трактирщики грезят о старике Верлене, попивая старое вуврэ.

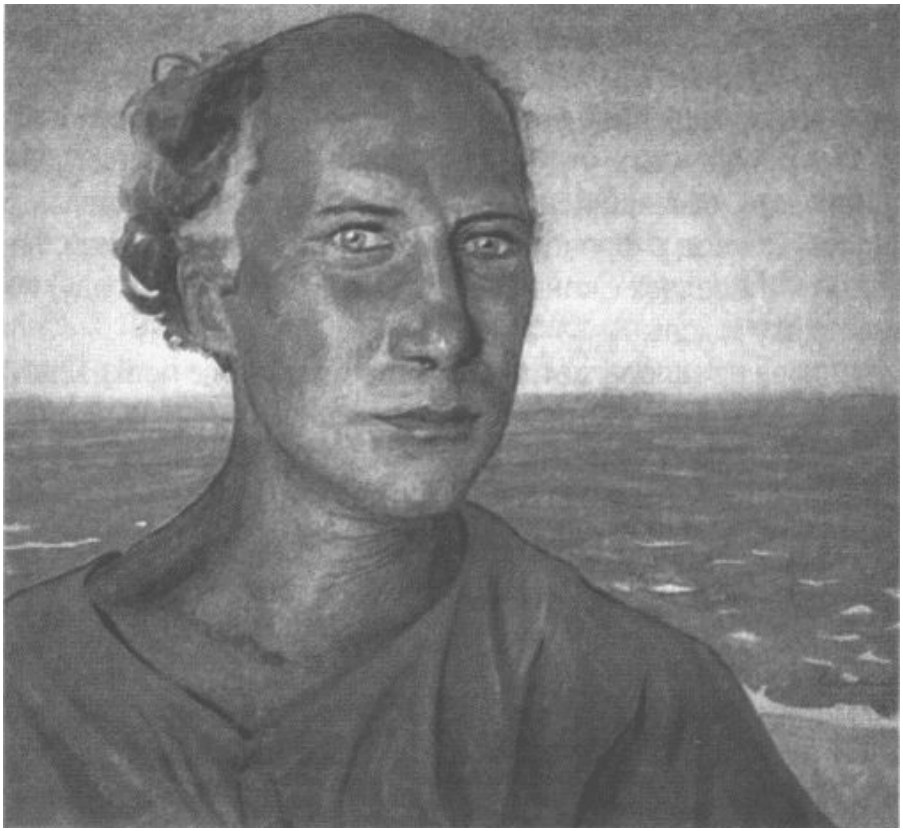
Видимо, режиссеры опасались, как бы после просмотра зрители не позавидовали парижским братьям по классу.

Роман с ключом

Спрашивая себя, есть ли все же связь между Белым в Берлине и толстовским берлинским романом, я вдруг понимаю, что ответ самоочевиден. Это портрет инженера Лося:

> Густые, шапкой, волосы его были снежно-белые. Лицо молодое, бритое, с красивым большим ртом, с пристальными светлыми, казалось, летящими впереди лица немигающими глазами (Толстой 1948: 108).

Семантика «белого» заявлена в описании волос героя (у облысевшего Белого были редкие, седеющие, разлетающиеся волосы). Но молодое бритое лицо с красивым большим ртом и, главное, удивительные глаза, как бы живущие отдельной жизнью, подводят нас вплотную к портрету Белого. Глаза его многократно описывались. Ясные, синие, бирюзовые, а также белые (Н. Кузьмин), фиолетовые (О. Ресневич-Синьорелли), опрокинутые (Л. Д. Блок), волшебные (Ф. Степун), сверлящие (А. П. Остроумова-Лебедева) глаза Белого стали общим местом. О шедшем от него сиянии писала Цветаева в «Пленном духе». В особенности удачно эти глаза-излучатели получились на портретах К. П. Петрова-Водкина (1928) и Остроумовой-Лебедевой (1924). Их «отдельность» ощущалась. Остроумова-Лебедева вспоминала, как она убеждала Белого позировать, говоря, что все равно схватила его глаза и увезет их с собой в Москву (Наседкина 2005).



А. Остроумова-Лебедева. Портрет Андрея Белого

Еще одного персонажа романа, марсианского инженера, автор портретно связал — и тоже через глаза, но на этот раз с помощью узнаваемой цитаты — с другим берлинским знакомцем, своим сотрудником по «Накануне» А. Ветлугиным. Он снабдил его «ледяными глазами»: «Ледяные глаза» — так назвал свою рецензию на роман Ветлугина Иван Бунин (Бунин 1921). Двойное использование в романе ключевых черт узнаваемых фигур берлинской литературной эмиграции подкрепляет впечатление о неслучайности сходства толстовского изгнанника и мечтателя с центральной фигурой берлинской русской литературы.

Роман без ключа

По Интернету бродит интересная и пикантная, но, к сожалению, бездоказательная версия, запущенная самарской исследовательницей. По ее мнению, за «Аэлитой» стоит предполагаемая парижская любовь Толстого (Стрелкова: 98 — 105). Мы мало знаем о личных аспектах жизни Толстого в Париже. Из дневников Буниных видно, что в Париже Толстые несколько отпустили удила; но он мог свободнее располагать своим временем — Наталия Васильевна была связана детьми. Если в 1920 году Толстые прожили лето всей семьей на взморье в Бретани, то в 1921 году Толстой проводит лето в Париже, отдельно от жены с детьми, живущих в имении Земгора под Бордо; он изредка навещает их и ссорится с женой. У нее же, по всей очевидности, происходит там свой роман. Нелады с женой, как кажется, явились серьезным поводом в пользу отъезда Толстых из Парижа.

Гадая о его собственной возможной новой влюбленности в этот период, я предпочитаю думать, что Толстой, живя в эмиграции на глазах у всех, не мог рисковать, связавшись с эмигранткой, и в личных делах сохранял анонимность. Эпизод с французской мидинеткой в «Рукописи, найденной под кроватью» (писалась в конце 1921 года, вышла в 1922 году) подтверждает именно эту мысль.

3. Стрелкова предполагает знакомство писателя с прекрасной Ией Ге, дочерью знакомых Толстого, самарской актрисы Новиковой и петербургского драматурга Григория Ге. Ия с матерью оказались заграницей во время войны, еще до революции она вышла замуж за голландца Йонгеянса, но ненадолго. В 1921 году она появилась в Париже, однако обосновалась там (уже без мужа, но с матерью и сыном, впоследствии киноактером Геянсом) лишь в 1922 году, став манекенщицей у Калло. В 1923 году она вышла замуж за английского баронета Роберта Абди, но не перестала работать манекенщицей. С ним она рассталась в 1928-м, однако сохранила имя и титул и в качестве леди Абди прожила 95 лет (до 1992 года). В браке с Абди она побыла светской львицей, однако оставила по себе память прежде всего как член избранного художественного круга, приятельница Дягилева, подруга Миси Серт — доброго ангела русского искусства в Париже, а в период работы у Шанель — и как дизайнер одежды. Затем она стала актрисой, дебютировав в 1929 году в пьесе П. Сувчинского, позднее играла у Антонена Арто (гренадерский рост обрекал ее

на характерные роли).

Леди Абди собирала книги — после ее смерти каталог ее библиотеки (1994) продавался в Лондоне за большие деньги — и картины (она поддерживала знаменитого художника Бальтюса, парижанина польского происхождения). Во время войны она работала переводчицей с английского, а также, по настоятельным слухам, была как минимум двойным агентом разведок, в том числе муссолиниевской.

Версия о том, что именно она явилась прототипом Аэлиты, якобы доказывается письмом Замятина. Факт знакомства Толстого с леди Абди действительно документирован в письме Замятина автору «Аэлиты» — но это письмо датировано 1936 годом! Замятин, в Париже интересовавшийся новыми семейными обстоятельствами Толстого, в 1935 году разведшегося, передает приятелю привет от «леди Абди (дочь Ге — помнишь?)» (Переписка-2: 251). По всей вероятности, он имеет в виду их общую с ней встречу в 1935 году, когда Толстой приезжал в Париж на конгресс писателей в защиту мира. Но из этого письма никак не следует, что Толстой знаком был с Ией Ге в Париже в 1921 году, когда она устраивала там свою независимую трудовую жизнь; у него была возможность с ней встретиться, но мы не знаем, имела ли эта встреча место. Скорее всего, нет, и их знакомство, с неминуемым разговором о ее родителях и других земляках, состоялось только в 1935 году. Кроме того, в 1921 году у Толстого не было уже ни тех заработков, ни того общественного влияния, как в начале эмиграции: Наталия Васильевна была вынуждена обшивать эмигрантских дам. Помочь Ге они никак не могли бы, а в конце октября 1921 года они вообще переехали в Берлин. Карьера же Ии Ге — будущей леди Абди — только началась в 1922 году, когда она стала работать у сестер Калло, так что за растущей популярностью своей самарской землячки Толстой мог следить лишь по газетам. Вполне может быть, что в описании эмигрантской вамп — Зои Монроз из «Гиперболоида инженера Гарина» (1926) Толстой и использовал кое-какие черточки карьеры Абди, но это не проецируется назад, на 1921 год и не может служить доказательством их знакомства и тем более романа.

ГЛАВА 7. ЦАРСКОСЕЛЬСКИЕ ПЕНАТЫ [272]

«Моя слезница». — Вялотекущий развод. — «Полина Гебль» и «Декабристы». — На строгий глаз. — Towards Gorki. — Инфаркт, кукольный театр Шапориной, «Пиноккио». — Высылка дворян. — Семейный купорос. — «Парижские кусочки». — «Под зябь».

«Моя слезница»

Толстой жил вначале в Петрограде (с 1924 года — Ленинграде) на Ждановской набережной, летом снимая дачу в Детском Селе (как было переименовано Царское Село). В 1928 году в журнале «Новый мир» вышел второй том «Хождения по мукам» — «Восемнадцатый год». Это была не лучшая его вещь, но она принесла ему признание властей и укрепление статуса.

На Ждановке. Акварель Н. Крандиевской

С 1928 года он поселился в Детском Селе постоянно, арендуя там дом и лишь изредка бывая в городе. В том же городке Толстой нашел квартиру своему приятелю писателю Константину Федину, вернувшемуся из-за границы после лечения от туберкулеза[273]; здесь же в конце 20-х обосновались исторический романист Вячеслав Шишков и композитор Юрий Шапорин, который с середины 1920-х годов писал музыку к толстовским пьесам. С 1925 года Толстой и Шапорин начали работу над большим совместным проектом оперы о декабристах. Вокруг толстовского гостеприимного дома собрался кружок соседей, которые вскоре стали его ближайшими друзьями.

Дом Толстого в Детском селе

Подробное описание жизни этого детскосельского кружка находится в одном из самых интересных свидетельств о ленинградской литературной жизни сталинской эпохи. Это дневники Л. В. Шапориной. Позднее Шапорина подробно описала сталинский террор через призму повседневной жизни. Выборки из ее дневника, касающиеся преследований ленинградской интеллигенции во второй половине 1930-х годов, легли в основу новейших исторических исследований сталинской эпохи (Garros, Korenevskeya, Lahusen 1995; MacDonald 2000; Simmons, Perlina, Harris 2002; Шапорина 2005). Однако часть записей до полной публикации ее дневников в «НЛО»[274] оставалась неопубликованной, в том числе те, что посвящены общению Шапориной с ее ближайшими соседями и друзьями по Детскому Селу, где она поселилась в 1929 году — а именно с семьей Алексея Толстого и его жены Наталии Васильевны Крандиевской-Толстой. Я воспользовалась этой частью ее рукописного наследия для настоящей работы еще при жизни В. Ф. Петровой и с ее любезного разрешения. Результатом была статья «Любовь Шапорина в работе над оперой “Декабристы”» в томе «Декабристы» (Толстая 2008в).

Шапорина оставила множество проницательных наблюдений о том, как на протяжении семи лет происходила моральная эрозия близкой и дорогой ей семьи Толстых под растлевающим влиянием власти и при все растущем обособлении писательской элиты от остального народа.

В 1913 году начинающий композитор Юрий Шапорин (1887–

1967), только что закончивший юридический факультет Петербургского университета, стал студентом Петербургской консерватории и женился на художнице Любови Васильевне Яковлевой. Яковлева принадлежала к кружку молодежи, группировавшейся вокруг молодой редакции «Аполлона» — она была в той лодке, которая перевернулась во время прогулки по Финскому заливу, когда утонул художник Сапунов[275]. В конце 1900-х — начале 1910-х годов она жила в Париже, где занималась у Е. С. Кругликовой в «Академии офорта». Среди посетителей парижской мастерской Кругликовой упоминается и Юрий Шапорин. Тогда же она, необыкновенная красавица, познакомилась с Толстым, и Софья Исааковна его к ней ревновала:

> Помню забавный случай этого периода. У нас часто бывала Яковлева Любовь Васильевна, в будущем жена композитора Шапорина. Исключительно милый, очаровательный человек, завоевавшая всеобщую любовь, и мою в том числе. После одного вечера, где Любовь Васильевна была особенно очаровательна, я приревновала к ней Алексея Николаевича и всю ночь к нему приставала, не давая ему спать. Помню, что в спальне у нас висел образ Христа, суровый, очень хорошего письма образ, который переходил из рода в род, и, как рассказывали, все его боялись. Алексею Николаевичу мои приставания надоели. Он вскочил с кровати и заявил: «Клянусь тебе перед образом, что если ты скажешь еще одно слово, я принесу из кухни большой нож и на твоих глазах зарежусь». Этого было достаточно, перед моими глазами почему-то промелькнула картина «Убиение царевича Алексея»[276], и я себе представила большой кухонный нож и кровь на рубашке Ал. Ник. Я вся сжалась в комок, крепко замолчала и больше о Любовь Васильевне никогда не упоминала (Дымшиц рук. 3: 4–5).

В 1918 году художественная интеллигенция осталась без заработков и пошла служить: на службе давали паек. Так расцвели новые студии и театры, при которых можно было выжить. В Москве возникла Студия кукольного театра под руководством Н. Бартрама: там работали Ю. Л. Оболенская и К. В. Кандауров, художник И. Ефимов и др. На ее основе вскоре был создан Московский кукольный театр при Камерном театре.

В Петрограде Л. В. Шапорина-Яковлева организовала «Первый государственный театр марионеток». Он возник на базе

первого кукольного театра Ю. Слонимской и П. Сазонова, пионеров жанра, начавших возрождение кукольного театра еще в 1916 году: тогда они ставили комический дивертисмент в трех интермедиях XVII века «Силы любви и волшебства», фарс «Адвокат Пателен» и восточную сказку Гумилева «Дитя Аллаха» (постановка не была осуществлена). В 1917 году Л. В. Шапорина-Яковлева сделала для них эскизы декораций к пьесе Гоцци «Зеленая птичка», текст которой она сама перевела, но эта пьеса также не была поставлена. Однако Сазонов заболел, покинул Петербург и до 1923 года жил в Крыму, Слонимская эмигрировала в Париж.

Режиссером театра Шапориной стал К. К. Тверской[277], а работали ее подруги: вернувшаяся из Парижа Елизавета Кругликова[278], скульптор Елена Янсон[279], художница по фарфору Елена Данько[280], впоследствии писательница, художницы Нина Барышникова и Елизавета Давиденко.

Театр поставил «Вертеп» Михаила Кузмина (первую модернистскую кукольную пьесу, с постановки которой в «Бродячей собаке» под Рождество 1913 года началась история нового кукольного театра в России), 6 февраля 1919 года — «Дерево превращений» Гумилева (с декорациями В. Ходасевич). Драматургом была Е. Я. Данько. Театр поставил ее «Сказку о царе Салтане» и «Красную Шапочку», «Цирковое представление» с текстом К. Э. Гибшмана. В 1920 году театр Шапориной играл «Сказку о Емеле-дураке, или По щучьему веленью» и «Емелю на войне» С. Радлова, а также осовременивал русскую классику: в программе театра были «Царь Максимилиан», «Шемякин суд», «Макбет», «Вий» «Женитьба». Музыку для театра писал Ю. Шапорин, который в то время считался «левым»: эта музыка имела большой успех. Театр играл на Литейном, а затем при поддержке М. Ф. Андреевой, возглавлявшей Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса, переехал в Народный дом, в Железный зал.

С наступлением нэпа театр Шапориной потерял базу Народного дома, уступив место коммерчески более выгодным начинаниям. В 1923 году он под названием Петроградский государственный театр марионеток (или Первый Петроградский государственный театр марионеток) влился в Театр юного зрителя и играл в нижнем помещении пьесы для самых маленьких в постановке Л. В. Шапориной: «Кот, лиса и петух», «Пряничный домик», «Жар-птица и серый волк» Маршака и Е. И. Васильевой (т. е. Елизаветы Ивановны Дмитриевой; впоследствии эти соавторы создадут бессмертный «Кошкин дом»), «Цирк Арчибальда Фокса» Маршака. Но в следующем 1924 году театр не нашел в ТЮЗе поддержки своей идее спектаклей для

разных возрастных категорий и перешел в ведение Объединения предприятий при бирже труда; началась кочевая жизнь. Л. В. Шапорина успела поставить в нем «Дон Кихота» в инсценировке Б. Папаригопуло[281]. (Смирнова 1963: passim). Но ее работу в кукольном театре прерывает семейная драма. В начале 1920-х годов отношения ее с мужем осложнились, и в 1924 году она с двоими их детьми — Васей и Аленушкой — уехала в Париж. Шапорин звал ее обратно, и она вернулась, но муж повел себя так, что она не выдержала и вторично бежала за границу. Вскоре он начал требовать возвращения ему детей, съездил за ними в Париж и сам на несколько недель, и Шапорина возвратилась с ними вместе в Россию во второй раз — окончательно (Шапорина 1996: 140–141). Это было в 1928 году.

Театр за время ее четырехлетнего отсутствия пришел в совершенный упадок, показывая спектакли в клубах и кинотеатрах. Шапорина, вернувшись, попыталась возродить его, но в новой ситуации ей это не удалось: в 1930 году он был объединен с Театром Петрушки ТЮЗа под общим руководством Евгения Деммени (Деммени 1934: 9-14; Деммени 1986). Тверской давно режиссировал в БДТ. Первое время Шапорина вместе с Деммени руководила этим новым Ленинградским кукольным театром (Смирнова 1963 passim; Кострова 1980 passim), но вскоре была уволена.

Л. Шапорина. Париж. Октябрь 1928 г.

Вялотекущий развод

С 1930 года Любовь Васильевна без работы. Ей уже пятьдесят «не по паспорту, а по-настоящему» (Шапорина 1996: 143), она на десять лет старше мужа, который открыто живет с другой женщиной, и настоятельно хочет с ним разъехаться.

В конце концов он предлагает ей развод, и в 1929 году она с двоими детьми перебирается из Ленинграда в Детское Село, где становится соседкой, а вскоре — и другом семьи Толстых:

> [29.VII.1929]. И как хорошо здесь, в Царском. Как все красиво — парки, озера, дворцы, домики, очаровательные особнячки, дух Пушкина. И после озлобленного Ленинграда с его зверскими трамваями — благодушное настроение Детского, доброжелательные соседи, милые Толстые. Что бы кто ни говорил, я люблю А.Н. и ее также. Уж очень он красочен и талантлив (Шапорина 2011-1: 80).

Обратим внимание на оговорку «кто бы что ни говорил»: вокруг достаточно голосов, готовых предостеречь Шапорину от общения с Толстым, по уже создавшемуся в Ленинграде мнению о нем как о человеке безнравственном: в дневнике ее есть запись 24.1.1930: «Як. М. Каплан говорил мне <…>: “Я маленький человек и потому могу позволить себе роскошь быть знакомым только с порядочными людьми. А Т<олстой> непорядочный человек”» (Там же: 84).

В 1932 году от болезни сердца умирает дочь Шапориных, одиннадцатилетняя Алена. Разошедшихся супругов сближает трагедия, и вскоре Шапорин как бы возвращается в семью — начинает жить в Детском с Любовью Васильевной и сыном Васей, при этом сохраняя свои отношения с другой женщиной, живущей в Ленинграде.

Любовь Васильевна — высокообразованный и культурный человек, театральный режиссер, художница, переводчица, однако устроиться на работу ей не удалось: она не выработала даже пенсии. Одной из причин того, почему она продолжала тянуть лямку мучительной совместной жизни с Шапориным, была именно денежная зависимость от мужа. Альтернатива — алименты — была невыгодна для обоих.

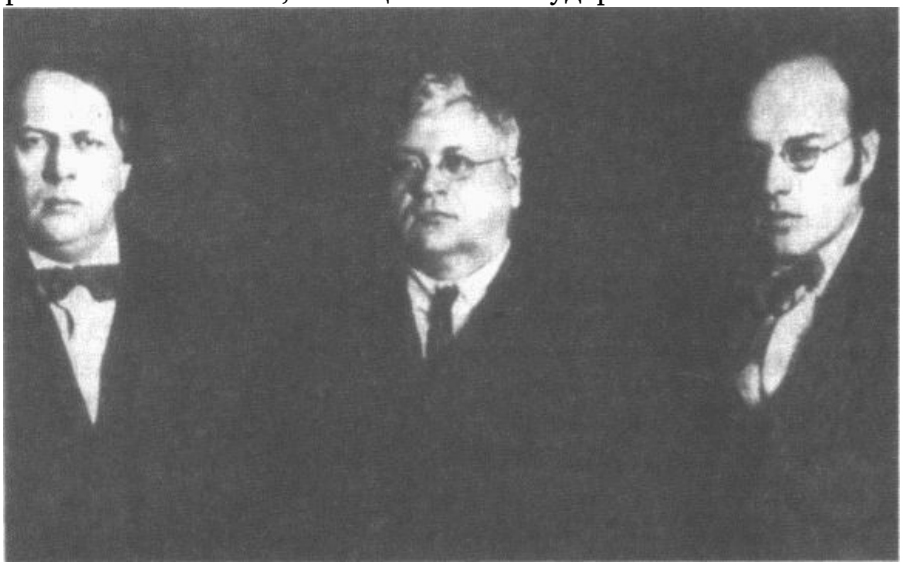
«Полина Гебль» и «Декабристы»

По возвращении Толстого в Россию Шапорин пишет музыку для толстовских пьес, а с середины 1920-х годов они начинают сотрудничать над проектом оперы о декабристах, работа над которой растянется на много лет. Сюжет они берут исторический. Алексей Толстой в сотрудничестве с историком П. Е. Щеголевым[282] написали либретто «Полина Гебль». В нем описывалась подлинная история дочери французского эмигранта, Жанетты Поль, урожденной Гебль, которая добилась разрешения выйти замуж за декабриста Ивана Александровича Анненкова (1801–1878), сосланного на каторгу в Сибирь, уехала к нему в Читу и обвенчалась с ним (см. комментарии С. Н. Дурылина — Толстой ПСС-11: 790–791). Впоследствии она написала об этом книгу «Записки жены декабриста П. Е. Анненковой» (переведенные на русский язык, они вышли в петербургском издательстве «Прометей», существовавшем с 1910-х годов по 1918 год, без даты — скорее всего, где-то вскоре после Февральской революции). К столетнему юбилею декабрьского восстания Шапорин сочинил музыку к двум фрагментам из «Полины Гебль» и, вдохновленный успехом, продолжил работу.

«Полина Гебль» с подзаголовком «драматическая поэма» была опубликована Толстым и Щеголевым в журнале «Новая Россия» (1926. № 1), долгое время не переиздавалась (до посмертного Полного собрания сочинений Толстого — ПСС 11: 505–542) и никогда не ставилась на сцене[283]. Очевидно, эта вещь, написанная прозой, однако пестрящая ямбическими фразами и словосочетаниями, с самого начала задумана была именно как либретто, а публикация в «Новой России» была названа «драматической поэмой» потому, что либретто считается не самостоятельным, а служебным литературным жанром.

Легко почувствовать, в чем было очарование этого замысла для Толстого и Шапорина: у обоих за плечами были годы ученичества, проведенные в Париже 1910-х годов, а у Толстого и два с лишним года, 1919–1921, парижской эмиграции. Первое действие оперы разворачивается в Париже; все строится на контрасте солнечного Парижа и хмурой, ледяной России. Из дочери эмигранта Полина сделана свободолюбивой демократической француженкой; Полина, утверждающая свое право любить вначале вопреки семейному, а потом и государственному противодействию, воплощает человеческое достоинство и примат личного начала в пьесе, прямо наследующей именно в этом пункте толстовской пьесе «Смерть

Дантона» (1919; Толстая 2006 гл. 6; прил.). Тем самым политические идеи декабристов как бы проистекают из их влюбленности во Францию — край легкомысленной свободы и любви. Россия же изображена как царство деспотизма на всех уровнях — семейном, помещичьем и государственном[284].



А. Толстой, П. Щеголев, Ю. Шапорин

За этим историческим контрастом легко угадывался другой контраст: несвободной, неудобной, злобной пореволюционной России — и эмигрантской жизни, которая, отодвинувшись, в перспективе должна была уже казаться, при всей ее необеспеченности, вольной, безалаберной и милой. Толстой со Щеголевым попытались создать «пушкинскую» атмосферу: любовь, вино, стихи, бунт — частью ее была и «французская ориентация». Многое в пьесе должно было не понравиться идеологическим цензорам: в осуждении России звучали русофобские нотки, Франция выглядела раем, главным борцом за свободу оказывалась продавщица из французского магазина мод.

Итак, Толстой превращал свою «Полину Гебль» в настоящее либретто, к которому Шапорин писал музыку. Однако работа его над «Декабристами» шла медленно: автор был слишком поглощен семейными неурядицами, новыми романами, успехами и кутежами. Взятые авансы накапливались, отношения с театральными властями ухудшались. Любовь Васильевна Шапорина стала, судя по ее дневникам, активной участницей творческого процесса, взяв на себя дисциплинирующую функцию. В конце концов Шапорин начал осознавать, что он не способен кончить оперу без Любови Васильевны; тем больше было у

Шапорина причин ненавидеть и бывшую жену, и оперу, и искать убежища в симфонической музыке. Любовь Васильевна горестно и, наверное, не слишком справедливо констатировала в своем дневнике:

> [12.IX.1934]. За последние два года Юрий ни разу не работал больше трех дней подряд. Молодежь, Кочуров и Арапов[285], говорили мне, что Ю.А. работает только при мне.
>
> И они заметили то, что я-то знаю. Мое присутствие заставляет его работать, за что он меня так остро ненавидит. Он сознает, что мне очков не вотрешь, что хоть я и молчу, но мне все ясно. Ходячая совесть за отсутствием своей собственной. Я понимаю, что за это можно возненавидеть, когда в самом себе нет импульса, императива к творчеству. Я думаю, что это неврастения, выработавшаяся благодаря отсутствию строгого воспитания с детства. Благодаря этому полное отсутствие выдержки, полная физическая распущенность (Шапорина 2011-1: 169).

Наверное, ее диагноз мужнина нервного заболевания был правилен, только напрасно она переносила его причину в прошлое.

Летом 1932 года начинается последний этап семейной жизни Шапориных — он поселяется в Детском Селе с семьей. Она знает, что ему, чтобы кончить оперу, необходима ее поддержка, и в очередной раз соглашается на безрадостный суррогат семьи:

> [25.VIII.1932]. Вот и вернулась я в свой дом. Последнее время мой семейный очаг нагоняет на меня невероятную, мучительную тоску. Безнадежную. Ведь семья у нас вообще один фасад. Я делаю вид, никогда не срываясь, что все очень благополучно, а между тем — что я Юрию? Экономка. А жена в Петербурге. Причем от него требуется только лишь корректное, *дружеское* отношение — и этого нет. И притом странно: когда он не видится со своей дамой, он становится мил, спокоен и не озлоблен. Близость же Капустиной [одной из них (я не знаю, которая сейчас)] его делает озлобленным, нервным и творчески малопродуктивным.
>
> Я буду терпеть до смерти, если, конечно, Юрий будет работать. Но скучно мне до физической боли и до спазмов в горле (Там же: 118).

Этот период отравлен для Любови Васильевны несогласием не только со стилем жизни мужа, но и с нравственным обликом подрастающего сына, ср.: «Мне пришло в голову, что моя жизнь между Юрием и Васей — это неустанное плетенье крапивы, от которого обожжены и руки и сердце, — и все же в царевичей я их не обращу» (Там же: 163). Она глубоко недовольна собой за то, что длит это двойственное, оскорбительное состояние:

> [21.IV.1933]. Меня тошнит от всей этой грязи. Я готова, как Рылеев, говорить его стихами: «Мне тошно здесь, как на чужбине», и я презираю глубоко себя, что я это терплю, этого терпеть нельзя (Шапорина 2011-1: 164).

Затянувшийся финал семейной жизни Шапориных проходит на глазах у Толстых и в тесном, чуть ли не ежедневном сотрудничестве над оперой, в котором Любовь Васильевна играет все большую роль. Она берет на себя и функцию исследователя для композитора, слабо знакомого с эпохой: охотится по букинистическим магазинам за старинными сборниками фольклора и за томиками поэтов-декабристов, тогда еще не собранными и не переизданными, ср.:

> [25.VIII.1932]. <…> Семь лет, как Юрий начал оперу. И у него почти никаких материалов по «Декабристам» не было. Я собрала все, что только можно было найти у букиниста, я сходила к Р. В. Иванову-Разумнику [и Разумник Васильевич дал мне книгу о Рылееве со всеми его «Думами»]… (Там же: 118).

Она расширяет поиски, относится к своей роли поистине творчески, идет за замыслами мужа, находит подлинные перлы, комбинирует, дописывает, понукает: «[2.X.1934]. Какая лень мысли у Юры. Как прежде он не мог догадаться заглянуть в сочинения Рылеева, так теперь не догадывается, что необходимо поискать арию для декабристов в стихотворениях Одоевского и Кюхельбекера».

Записи Шапориной позволяют заглянуть в технологию процесса работы над либретто: традиционно все стихотворные тексты для драматических произведений Толстого писала Н. В. Крандиевская, но в данном случае перед нами многоступенчатое «производство», в котором занято слишком много людей — верный рецепт провала: «Толстой переделывает, плохо; пишу я, идет к Старчакову[286] — пошло; — идет к Наталье Васильевне. А чего проще: написать арию, а та же Наталья

Васильевна позже напишет слова» (Там же: 164).

Часто Любовь Васильевна предпочитает обращаться прямо к Наталии Васильевне. Так происходит сближение двух этих женщин, «злополучной» Шапориной и «счастливицы» Крандиевской, которых объединяет неприятие слишком многого в окружающей их действительности, и в первую очередь распада нравственных основ, который на их глазах происходит у их близких.

На наш взгляд, попытки «талантливого и беспутного», «без царя в голове» Юрия Шапорина сбежать от не склонной его одобрять Любови Васильевны, в сочетании с ее культурным лидерством и ролью ментора и воспитательницы, с которой Шапорин скрепя сердце какое-то время мирился, могли и в Толстом будить сходные импульсы. Разводы, как и свадьбы, заразительны — а в случае Шапориных перед нами развод, растянувшийся на десять лет.

На строгий глаз

Первоначальная очарованность толстовским домом вскоре проходит, и Шапорина записывает свои весьма некомплиментарные оценки новейшего толстовского творчества. Ей, прекрасно представлявшей себе происходящее в стране, самым предосудительным кажется отношение Толстого и его семьи к современному состоянию русского народа:

> [17.2.1930]. Толстой пишет «Петра» с точки зрения культурного европейца XX века, который в ужасе смотрит на чудачества и пьянство Петра, озорство, несчастное и забитое положение крестьян. В современном же положении тех же крестьян он не видит ничего ужасного. Марианна (ей 19 лет) рассуждает так: «Вы не должны оценивать положение крестьян со своей точки зрения. У вас культура, вкус, вам болезненно лишиться своей собственности. У мужиков же одна изба, как другая, не хуже — не лучше. Следовательно, теряя собственность, они в общем ничего не теряют, а иначе мы не выстроим социализм»?!! Сам А.Н. ездил на Валдай, был на свадьбе у крестьян и пришел в ужас от ритуала. «Это такое глубокое мещанство» — он не замечает, что за неимением культуры этот устаревший ритуал, этикет, которым восхищался еще Лев Толстой, служит воспитывающим, сдерживающим началом. Всякая традиция — уже культура. Неужели лучше интеллигентские <собачьи свадьбы вроде Юрия> без ритуала, без любви — одна физиология ((Шапорина 2011-1: 86).

Действительно, у Толстых к народу — страх, отвращение и ненависть, сравнимые, пожалуй, только с отношением к крестьянству Горького. Тем временем надвигается коллективизация, ожидаются голод и всяческие бедствия. В этой ситуации Толстой не верит пессимистическим прогнозам, которые оглашает Шапорин, а утверждает, что в магазинах все есть:

> [17.2.1930]. Зашли на днях вечером к Толстым. Юрий уверял, что будет голод, т. к. при раскулачивании крестьянства 45 % населения должны стать на государственное иждивение. «Какой может быть разговор

> о голоде, — сказал А.Н., — когда у ЛСПО все есть. Вчера мы были у Федорова. Жрали устрицы, цыплят в сухарях, черт знает еще что, и всего за двенадцать рублей с рыла» (Там же: 87).

Далее Шапорина рассказывает, как Наталия Васильевна приглашала всех бездетных идти обедать на Детскосельском вокзале. На другой день Петров-Водкин, Шишков и Пришвин проверили это, получили, естественно, совершенно несъедобную еду — и принялись подтрунивать над Наталией Васильевной, сравнивая ее чересчур наивное суждение с (мифической) фразой Марии-Антуанетты: «S'ils n'aiment pas de pain que ils mangent de la brioche».

Отношение Толстого к русскому народу и, в частности, его одобрение коллективизации стало предметом главного несогласия Шапориной с Толстым. В записи 10.V.1931 Любовь Васильевна находит повод противопоставить Толстому с его отношением к России даже неизмеримо более слабого писателя — Вячеслава Шишкова. Его повести «Пайпус-озеро» она выказывает явное предпочтение перед толстовским «Петром Первым»: у Шишкова есть «теплота внутренняя, чего нигде нет у Толстого»: по ее мнению, Толстой «никого не любит из своих героев, он и Петра не любит, — он видит их внешнюю и анекдотическую часть их жизни. Он и Россию не любит, Шишков и Федин и любят и болеют душой, "жалеют" — как говорят у нас в Вяземском уезде».

Справедливо ли отождествлять отстраненный, охлажденный, нарочито объективный нарратив Толстого в «Петре Первом» с его якобы отсутствием сочувствия России? Мог ли современный нарратив быть иным — после живописных ужасов Бабеля, после «ледяных глаз» Ветлугина, — не выглядя наивно? Даже Платонов отнюдь не «жалел» героев «Котлована», а нагнетал нечеловеческие гиперболы.

Уже после коллективизации Шапорина иллюстрирует стиль разговоров о народе у Толстых, приводя свой спор с шестнадцатилетним Никитой Толстым:

> [21. IV. 1933]. На днях были у Толстых, случайно, Гаврик[287] играл симфонию, и там Шишковы позвали нас прийти на другой день к ним. Толстой был крайне героически и шовинистически настроен. Восторгался поведением Литвинова в процессе с англичанами[288]. «Такую пощечину англичане получили, так засыпались, как никогда. Никто в мире еще так с ними не разговаривал!» (А вчера уже был обвинительный акт, и

> гора родила мышь!) Никита, откупоривая бутылки шампанского: «Крестьяне — не пролетариат, и мы хотим из них сделать сельскохозяйственных рабочих». Алексей Николаевич перебивает его: «Люба, крестьяне, мужик — это свинья, это тысячелетнее свинство, за которое мы нынче расплачиваемся». А я как раз принесла Наталье Васильевне сборник песен, выбрав там женскую песню для оперы, чудесную песню «Ах, молодость, молодость, чем и вспомяну тебя»[289]. «Если бы крестьянство, народ было только свинство, не могло бы оно создать таких песен, как нет нигде в мире». — «Это отдельные талантливые личности». Но тут уж все, в особенности Шишков, меня поддержали (Там же: 134).

Должно быть, она говорила ему о страданиях народа, вызванных коллективизацией, о бедности крестьян, которые почему-то не считаются пролетариями, на что и возражали Никита и его отец. Кончается диалог все-таки победой Шапориной, да и Толстой перебегает на ее сторону.

Другим обвинением в адрес Толстого была его литературная нечестность, отталкивающая от него даже его друзей.

> [25 [июня] 1932]. Юрий рассказал, что, когда должен был состояться суд над Толстым за «Бунт машин» Чапека, Щеголев П. Е. созвал Замятина, Никитина, Федина и сказал: «Конечно, граф проворовался, но мы должны его выгородить». Толстого оправдали, после чего они пошли в кабак и здорово напились. Впоследствии Толстой предал и Щеголева и Замятина. К чему это его приведет? (Там же: 116).

В 1923 году, вернувшись в Россию, Толстой действительно явил примеры ни с чем не сравнимого литературного поведения. Переработка собственного романа о революции «Хождение по мукам» в советском духе (вышел в 1925 в Ленинграде в издании автора) сопровождалась в 1924 году вопиющим плагиатом пьесы Чапека о роботах «R.U.R.»[290] (1920), перевод которой Толстой «переработал» и выдал за свое сочинение. Скандал и литературный суд произошли в 1925 году. Толстой был настолько уверен, что все ему сойдет с рук, что как будто испытывал границы возможного. Действительно, о литературной нечестности Толстого говорилось вполголоса, приятели покрыли его плагиат.

О другом случае подобного плагиата Шапорина не знала. В 1925 году Толстой получил по почте перевод пьесы Теннесси

Уильямса «Анна Кристи», который прислал ему из Нью-Йорка его бывший соратник по «Накануне» А. Ветлугин, теперь редактор просоветского «Русского голоса», уже пробовавший печататься в России[291]. Толстой отредактировал перевод, выдал его за свой и получил деньги. Ветлугин написал сердитое письмо в Союз писателей, но огласки делу так и не дали.

Зато все знали, что в 1926 году другой сменовеховец и возвращенец, писатель Глеб Алексеев, заявил, что Толстой использовал сюжет его пьесы «Жилой дом» для своей пьесы «Чудеса в решете», и потребовал половину гонорара. Толстой вызвал Алексеева на третейский суд, но суд не нашел между пьесами ничего общего (Переписка 1989-2: 26). Толстого обвиняли и в том, что он воспользовался чужими материалами для пьесы «Заговор императрицы». Неоднократно он продавал свои вещи в несколько мест сразу.

В той же дневниковой записи Шапорина рассказывает о совместном со Старчаковым проекте оперы-фарс «Оранго» на сюжет повести Старчакова 1930 года. В какой-то момент выяснилось, что сюжет о человеке-обезьяне уже использовал Сельвинский в трагедии «Пао-Пао» (1931). Толстой испугался очередного обвинения в плагиате: «Я не хочу четвертый раз идти под суд за плагиат» (Шапорина 2011-1: 116).

Говоря о предательстве, Шапорина могла намекать на поведение Толстого во время кампании 1929 года по смещению Замятина с поста председателя ленинградского Союза писателей: хотя решение, по свидетельству самого Замятина, было вынесено под давлением свыше[292], все же Толстой мог хотя бы попытаться ему противостоять.

В соавторстве с П. Щеголевым Толстой написал пьесы «Заговор императрицы» и «Азеф», а также скандальную литературную мистификацию «Дневник А. Вырубовой»; из-за этой публикации был закрыт журнал «Минувшие дни». Толстой разболтал тайну их второй мистификации, «Дневника Распутина», оставшегося неопубликованным из-за огласки. Написанная также в сотрудничестве с Щеголевым «Полина Гебль» превратилась в нескончаемый проект «Декабристов». Возможно, под предательством Щеголева мемуаристка имеет в виду то, что после его смерти в 1931 году Толстой и Шапорин начали изымать из либретто следы раннего этапа замысла — чтобы не делить гонорар с наследниками Щеголева. В конце концов Шапорин сделал то же самое и с Толстым: спровоцировав Толстого на ссору, он сменил либреттиста и устранил из оперы почти все следы сюжета и героев «Полины Гебль», так что и участие самого Толстого тоже оказалось сведенным почти к нулю (Толстая 2008):

теперь это называлось «либретто Вс. Ал. Рождественского по мотивам А. Н. Толстого»[293].

Иногда кажется, что Шапорина чересчур строга к Толстым: по ее мнению, беспринципность хозяина уже начинала губительно сказываться и на атмосфере толстовского дома. Она винила Толстого с его нежеланием или неспособностью противостоять растлевающим влияниям извне. Так, к маленькому Мите Толстые наняли было «архирелигиозную» гувернантку, но из этого ничего не вышло: «У ней и Алена занималась с Митей до Нового года. А теперь Митя октябренок, а Никита пионер. А за границей Фефа был бойскаутом. Тут не смена вех, а отсутствие каких бы то ни было вех. Замена убеждений чутьем, где выгодней и безопаснее [24.XI.1930] (Шапорина-1: 105).

Понятно, что родители, видя, как антирелигиозное воспитание влияет на старшего, решили отыграться на младшем сыне. Однако благочестивая женщина, нанятая ими, никак не вписывалась в безалаберный стиль толстовского семейства, а самое главное, мальчик этих занятий всячески избегал (Толстой Д. 1995: 21), и с ней пришлось расстаться. Этого все же недостаточно, чтоб обвинить родителей в беспринципности, скорее в неудачном подборе воспитательницы. Однако Шапорина не заметила, что в том же 1930 году Толстые поселили у себя во флигеле в Детском священника — отца Константина с попадьей, записав их дальними родственниками (Там же: 20–21). Два года спустя Толстые в ужасе наблюдали, как подрастающий Никита в порядке борьбы с опиумом для народа участвовал в сносе царскосельской церкви (недавно восстановленной — *Е.Т.*), ср.: «Когда в Детском разрушили собор, папа был вне себя от возмущения и потом долгое время пребывал в подавленном состоянии (Там же).

Чтобы понять, как строили свою позицию родители Толстые, надо вчитаться в письмо Наталии Васильевны; она писала супругу 10 января 1932 года:

> Я сказала: «все-таки хорошего мне мужа дал Господь Бог», — Никита заметил: «Ну, Господь Бог вряд ли в этом участвовал. Скорее это горькая шутка Вельзевула». (Кстати, безбожник Никита за это время «ликвидировал» Екатерининский собор в Детском Селе; бабушка в панике.) Как ни дик этот факт сам по себе, но надо признать, что он последовательно и неизбежно логичен. Раз комсомол, то и все вытекающее из него надо принимать, или не принимать. Мы с тобой решили принимать, не так ли?[294] И вот тебе «горькие шутки

Вельзевула», — сын мой ликвидирует церковь, в которой я молюсь. Самое странное, что это не селит между нами ни вражды, ни отчуждения (Греков 1991: 323).

Из этого следует, что Толстые в какой-то момент «решили принимать» то, что навязывала жизнь, чтобы дать детям возможность вырасти без раздвоения души между ценностями дома и школы. Шапорина возмущается толстовским стилем жизни: она считает, что laisser-faire старших Толстых повинно в распущенности и безбожии младших:

> 2. V.1934. Нам надо уехать из Детского Села для Васи, и не только потому, что ему трудно, не по силам часто ездить в город, а также от разлагающего влияния дома Толстых. Безделье, дилетантство, благерство и похабничанье — вот во что вылилась для толстовской молодежи их жизнь.
>
> <…> Митя, ему 11 лет, говорит des énormités, не понимая их смысла, вроде таких перлов: он нам третьего дня рассказывал, что оклеили столовую очень яркими оранжевыми обоями — «совсем публичный дом получился». Марианне: «Ты просто б…» (только первую букву, т. к. самого слова, по-видимому, не знает, но что то слышал). Павел внес еще больше пошлости, Никита говорит только двусмысленности и перед Васей и Алешей изображает благированного старого Дон Жуана (ему 17 лет). Никакой дисциплины в работе и никакой работоспособности, несмотря на пример Алексея Николаевича, который работает много, систематически, всю жизнь работал.
>
> Богатство развращает детей, а Васе подает плохой пример, развивает его требовательность, потому что он невольно хочет равняться по Никите. Не нравится мне все это (Шапорина-1: 159–160).

Мы с удивлением видим, что речь здесь вовсе не о дурных поступках — пока еще только создана специфическая атмосфера словесной и общей вседозволенности. Но Любовь Васильевну более всего смущает именно разнузданный стилистический разврат толстовского дома, перенимаемый детьми. Она не может понять, как, несмотря на исходную высокую моральность самого хозяина, на его высочайшую рабочую дисциплину, он может порождать подобную атмосферу. В той же записи говорится:

> [2.V. 1934]. И странно это — Алексея Николаевича я

> знаю с 1908 г. — срок большой. Он прекрасный семьянин и только в семье искал любви. Разврата, распущенности не было никогда. Первый раз он женился 19 лет! — Потом была Соня — они разошлись по ее вине. Затем с 15-го, кажется, года Наталья Васильевна. Весь его интерес в ней, в семье, в доме. Самый добродетельный человек, — но язык похабный до последней степени, какой-то словесный блуд, который на детей имел самое отрицательное влияние (Там же).

Шапорина в распущенности языка видит опасность морального растления. Как Толстой его допускает — малодушие ли это или отсутствие морального стержня? На наш взгляд, она заблуждается. Скорее всего, языковый «разврат» для Толстого был отдушиной, вентилем, суррогатом свободы, охраняющим моральную основу его семейной жизни. Забегая вперед, можно сказать, что некоторая вербальная раскованность детей Толстых отнюдь не влекла за собою безнравственность.

Towards Gorki

По всей очевидности, Толстые решили «принимать» новую действительность под сильным воздействием дома Горького. В 1932 году, через девять лет после своего возвращения из эмиграции в Советскую Россию, Толстой получает первое разрешение на заграничную поездку; оказывается, что он боится заграничных встреч. Шапорина свидетельствует о первоначальном его шоке и испуге от получения разрешения на выезд:

> [5.III.1932]. На днях мы ужинали у Бонч-Бруевича[295], были Толстые, композиторы, Мария Вениаминовна <Юдина>. Попов играл свою первую симфонию, до того быстро, prestissimo, что мне казалось, не он управляет музыкой, а его руки понеслись куда-то с горы, и он им больше не хозяин. И все время fortissimo. Я ничего не поняла, а только была оглушена. К тому же у меня начинался грипп. Наталью Васильевну вызвали к телефону. Она выбежала оттуда сияющая: разрешили А.Н. ехать за границу. Толстой вышел из соседней комнаты: «Алеша, звонили, пришла из Москвы телеграмма: приезжай те получением документов выезда за границу. Халатов»[296]. У Алексея Николаевича выражение лица было такое, как будто прочли приказ о наказании его розгами. «Неправда, пушку заливаете». — «Честное слово, Надя звонила». — «Ну хорошо». Тут стали играть, а потом пошли ужинать. Алексей Николаевич, выпив немного, обратился к нам всем: «Граждане, где, в какой Европе я найду такой круг, такое общество? Я ставлю вопрос на голосование и даю слово поступить так, как вы решите: ехать мне за границу или нет?» Наталья Васильевна (по наивности, на мой взгляд) разъяснила: «Видите ли, Генрих (Пельтенбург[297]) был за границей, побывал везде, видел всех и рассказал, что эмигранты так возмущены “Черным золотом”[298], что решили Алешу побить, как только он приедет». Голоса разделились. Большинство было за то, чтобы не ехать, мы с Юдиной воздержались, и я мотивировала это так: «Если не хочется ехать, насиловать себя не стоит. Но бояться эмигрантов — чепуха. Живет себе Горький все время в Сорренто, обливает эмиграцию помоями, а эмиграция на него не обращает ни малейшего внимания

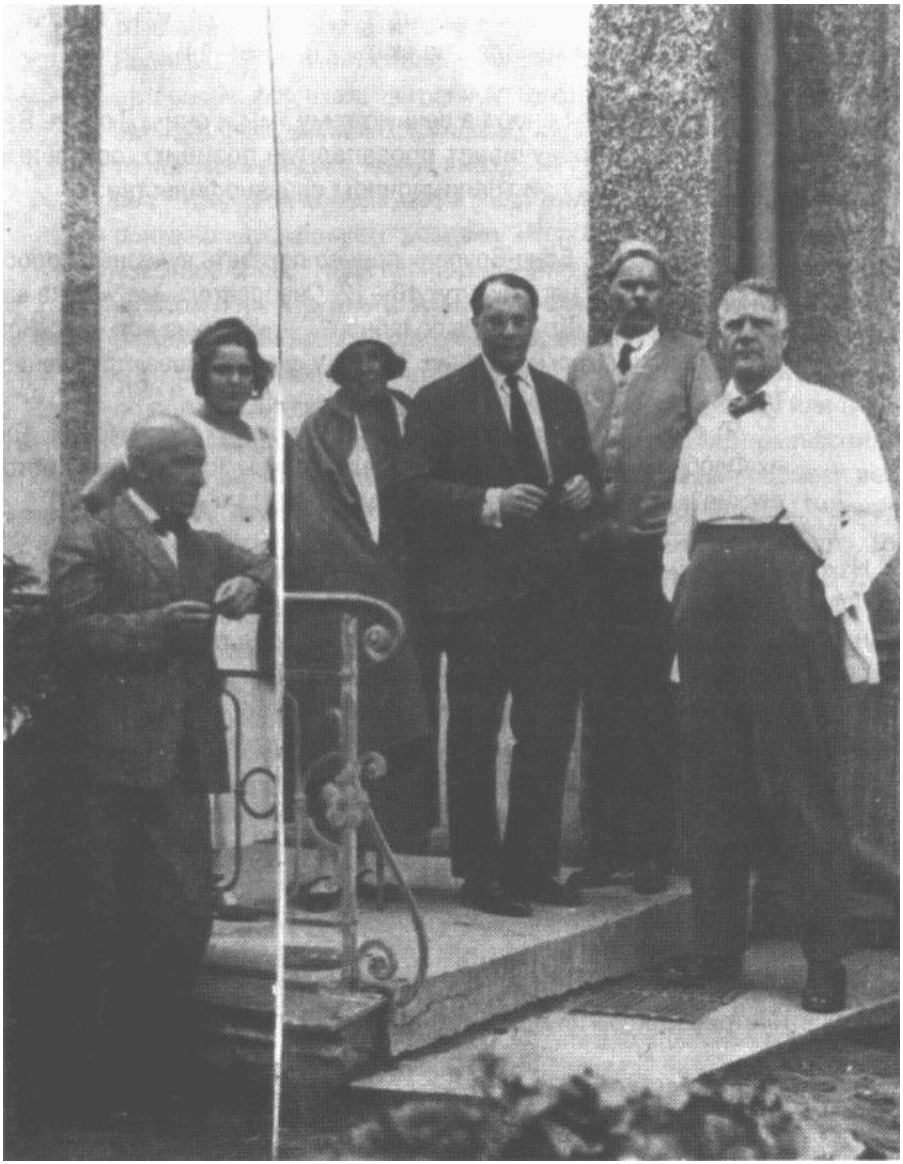
и никто его ни разу не побил. А посмотреть на настоящий исторический момент с птичьего полета в высшей степени интересно». — «Да, Горького не бьют, это другое дело, меня же считают ренегатом. Не хочется мне ехать» (Там же: 114).

За столом завязывается спор на вечную тему «мы и они». Любовь Васильевна в одиночестве озвучивает прозападную позицию, остальные присутствующие остаются при традиционном славянофильстве:

> [5.III.1932]. М. А. Бонч-Бруевич принес показать чудесные коробки из Палеха[299], у него их штук 10–12. Очаровательные. «Вот в вашей Европе есть что-нибудь подобное?» — «Конечно есть». — «Нет, там ничего нет, кроме гниения. Только у нас идейное устремление, только у нас литературное творчество».
>
> Я: «Простите, литература не выше европейской». Толстой: «Где их Флоберы, Бальзаки?» Я: «А где наши Львы Толстые или Достоевские?» — «Все это впереди» (Там же: 115).

Наконец Толстой решает ехать и отправляется в марте — апреле 1932 года в Италию, по приглашению Горького, который пока еще остается в Сорренто, но уже подготавливает возвращение, с 1927 года регулярно подолгу навещая Россию. Это был первый выезд Толстого за границу после девятилетнего перерыва. Маршрут его лежал через Берлин, где он должен был встретиться с издателями и уладить проблемы заграничных гонораров, оттуда в Рим и далее в Неаполь.

В Сорренто Толстой познакомился с Надеждой Алексеевной Пешковой (по прозвищу Тимоша), женою сына Горького, инфантильного Максима Пешкова. Именно она показывала ему Италию. Вместе с молодежью виллы Иль Сорита, где жил Горький и его близкие, Толстой ездил по окрестностям Неаполя, посещал окрестные достопримечательности, деревни, таверны, катался на лодках и т. д. В результате своих итальянских каникул пятидесятилетний, обрюзгший, удрученный флюсом А.Н. влюбился в юную Тимошу.



В Сорренто

В следующем, 1933 году Горький с семьей окончательно переехал в СССР. Возвращение Горького изменило всю жизнь Толстого. Отныне фокусом всех его интересов становится дом Горького в подмосковном поместье Горки. Кажется, свободный, приближенный к власти, молодой и военизированный стиль жизни, принятый в доме у Горького, бросается ему в голову. Это стиль не столько Горького, сколько его окружения, чекистско-номенклатурного общества, собиравшегося в Горках. По сравнению с концом 20-х Толстой резко изменился, и Шапорина

остро воспринимает разницу:

> [8.XI.1933]. Толстой последнее время одержим правительственным восторгом. Через два слова в третье — ГПУ, Ягода, Запорожец и т. д. Ягода мне говорит… Я говорю Ягоде… А еще прошлой осенью Алексей Николаевич ругал Горького: там бывать невозможно, везде ГПУ. Ягода был мерзавцем, которого надо сместить.<…> Еще три года назад у Толстых во всех комнатах висели образа, ходили в церковь, а теперь же: да здравствует марксизм (Шапорина-1: 143–144).

Сопровождается все это сквернословием. Это подтверждает гипотезу о том, что языковая распущенность компенсировала утрачиваемую свободу, а может быть, свидетельствовала о накапливавшемся внутреннем раздражении. Возможно, Толстой начинал чувствовать, что становится старомодным в своем царскосельском уединении с ближайшими друзьями — Фединым, Шапориным и Шишковым. Талантливые и благоденствующие при новом режиме, пока не пошедшие на большие нравственные жертвы, сохраняющие порядочность, гуманность и верность старым друзьям, они составили кружок, который в некоторых ракурсах постороннему взгляду мог показаться похожим на тихую оппозицию. Оппозиции, конечно, не было, за исключением тещи, старухи Анастасии Романовны Крандиевской, которая после смерти В. А. Крандиевского не сжилась с семьей младшей дочери в Москве и жила у старшей в Детском: она любила эпатировать и могла ляпнуть при гостях: «Алешка продался большевикам». Но у Толстого было ощущение неполной поддержки жены. Еще в конце 1929 года Н. В. Крандиевская чувствует некоторое отдаление от мужа. Она записывает в дневнике:

> Зима 1929. Пути наши так давно слиты воедино, почему же мне все чаще кажется, что они только параллельны? Каждый шагает сам по себе. Я очень страдаю от этого. Ему чуждо многое, что свойственно мне органически. Ему враждебно каждое погружение в себя. Он этого боится, как черт ладана. Мне же необходимо время от времени остановиться в адовом кружении жизни, оглядеться вокруг, погрузиться в тишину. Я тишину люблю, я в ней расцветаю. Он же говорит: «Тишины боюсь. Тишина — как смерть»: Порой удивляюсь, как же и чем мы так прочно зацепились друг за друга, мы — такие противоположные люди?…Вчера Алеша прочитал эту страницу из моего дневника и

ответил мне большим письмом, а в добавление к нему сказал сегодня утром: «Кстати, о тишине. Ты знаешь, какой эпиграф я хочу взять для нового романа? Воистину, в буре — бог. Тебе нравится?» «Замечательный эпиграф», — ответила я и подумала — да, бог в буре, но в суете нет бога (Греков 1991: 320).

Муж отвечает ей на это размышление письмом из комнаты в комнату:

> Что нас разъединяет? То, что мы проводим жизнь в разных мирах, ты — в думах, в заботах о детях и мне, в книгах, я в фантазии, которая меня опустошает. Когда я прихожу в столовую и в твою комнату, — я сваливаюсь из совсем другого мира. Часто бывает ощущение, что я прихожу в гости… Когда ты входишь в столовую, где бабушка раскладывает пасьянс, тебя это успокаивает. На меня наводит тоску. От тишины я тоскую. У меня всегда был этот душевный изъян — боязнь скуки (Переписка 1989-2: 80).

Он говорит о своем противоположном влечении — «ко всему летящему, текучему, опрокидывающему»:

> Ты понимаешь происходящее вокруг нас, всю бешеную ломку, стройку, все жестокости и все вспышки ужасных усилий превратить нашу страну в нечто неизмеримо лучшее. Ты это понимаешь, я знаю и вижу. Но ты как женщина, как мать инстинктом страшишься происходящего, всего неустойчивого, всего, что летит, опрокидывая. Повторяю, — так будет бояться всякая женщина за свою семью, за сыновей, за мужа. Я устроен так, — иначе бы я не стал художником, — что влекусь ко всему летящему, текучему, опрокидывающему. Здесь моя пожива, это меня возбуждает, я чувствую, что недаром попираю землю, что и я несу сюда вклад (Там же).

Тем не менее он заклинает ее: «Нужно прощать друг другу, и, как мы только можем, любить друг друга, любить как два растения, прижавшиеся друг к другу в защиту от черной непогоды» (Там же).

Н. Крандиевская с Никитой и Митей

Но она действительно перестает безоговорочно его поддерживать, как видно из дневника Шапориной. Это происходит после двадцатилетнего брака, после совместных скитаний. Это обычно мягкое неодобрение, но оно поддерживается ее подругами, а также, все более, — фрондой их старших детей, не привыкших бояться. И это не может не раздражать Толстого, пытавшегося сохранить цельность личности и предпочитавшего верить режиму, которому служил. Правда, с определенного момента режиму верить стало нельзя:

> Вернувшись с похорон Кирова, Толстой был не в себе: Лицо его было бледно-серого цвета. Мы все кинулись к нему: «Ну как? Расскажи! Кто же убийца?» Помню, отец оглядел нас всех и около минуты простоял молча. Мы затаили дыхание. «Что вам сказать?.. Дураки

вы все. Ничего не понимаете и никогда не поймете!» — резко, но не повышая голоса произнес он и поднялся к себе в кабинет (Толстой Д. 1995: 84).

Сыновья вскоре догадались, что он имел в виду. Он понял, что на самом деле произошло, — и очень испугался. Тем опаснее должен был показаться ему аполитичный кружок, отгораживание от современности и помещичий стиль жизни в Царском. Из домашней защищенности и скуки он рвется прочь — туда, где молодость, сила и власть. Крандиевская впоследствии вспоминала:

> Убыль его чувств ко мне шла параллельно с нарастающей тайной и неразделенной влюбленностью в Н. А. Пешкову. Духовное влияние, тирания моих вкусов и убеждений, все, к чему я привыкла за двадцать лет нашей общей жизни, теряло свою силу. Если я критиковала только что написанное им, он кричал в ответ, не слушая доводов: «Тебе не нравится? А в Москве нравится! А 60-ти миллионам читателей нравится!» Если я пыталась, как прежде, предупредить и поправить его поступки, оказать давление в ту или иную сторону, — я встречала неожиданный отпор, желание делать наоборот. Мне не нравилась дружба с Ягодой, мне все не нравилось в Горках.
>
> — Интеллигентщина! Непонимание новых людей! — кричал он в необъяснимом раздражении. — Крандиевщина! Чистоплюйство!
>
> Терминология эта была новой, и я чувствовала за ней оплот новых влияний, чуждых мне, быть может, враждебных (Греков 1991: 337).

Семейный раскол происходит на фоне страны, замордованной насильственной коллективизацией. Но безмятежно благоденствующая элита ничего не знает и не хочет знать.

В отличие от Толстых Шапорина не отгораживается и не закрывает глаза на происходящее и на страшный отрыв от действительности своих соседей:

> [5.III.1933]. Россия сейчас похожа на муравейник, разрытый проходящим хулиганом. Люди суетятся, с смертельным ужасом на лицах, их вышвыривают, они бегут, куда глаза глядят или бросаются под поезд, в прорубь, вешаются, отравляются. <…> А над всем этим

— благополучная верхушка — подкуп писателей и всех, кто может делать рекламу. За Толстым ухаживают в Москве (Шапорина-1: 131).

В конце концов Толстой осваивается в Москве, в кругу верхушки энкавэдистов, постепенно вживается в позу официального писателя, усваивает язык и мышление официоза — до такой степени, что его начинают побаиваться прежние друзья. Шапорина удручена, настолько он изменился:

> [18.XI.1933]. Прежде Алексей Николаевич вносил с собой массу веселья; с тех пор же, как им все более овладевает правительственный восторг, его шум становится какой-то официозной демагогией. Шишков, например, боится оппонировать. «Когда Алеша говорит, я уж молчу, кто его знает». И шутя: «А вдруг шепнет коммунистам». [В Москве писатели его называют осведомителем ГПУ.] Это, конечно, шутка (Там же: 147).

Конечно, никаким осведомителем Толстой не был, но человек, который может в светской болтовне с «Генрихом Григорьевичем», то есть Ягодой, откровенно, «на равных», выпалить, что он думает о том или ином знакомом, может порой оказаться страшнее жалкого профессионального стукача: постепенно весь дом Толстых все больше и больше приобретает чекистский колорит:

> [16.V.1934]. К нам с приезда из Москвы он глаз не кажет почему-то, в Москве жил у Ягоды, «очаровательный человек, в имении под Москвой 35 000 кустов роз, обожает розы!»
>
> Толстой рассказывал, что за ним усиленно ухаживала Бандровская на обеде у польского консула. Евгения Павловна [Старчакова] на это сказала, что за иностранками ухаживать опасно. «Ну, мне ничего не опасно, чуть сомнительный вопрос, я сейчас же еду на Литейную» (т. е. в ГПУ). «У них (Толстых) живет Павел Толстой[300], служит в ГПУ; постоянно бывает Липатов — служит в ГПУ, на днях это же предложили делать Льву[301]; почему-то под сомнением Н. Радлов — чудная картина. Совсем <как> у Честертона — Человек, который был четвергом[302].
>
> Что бы на все это сказал Лев Николаевич Толстой? (Там же: 162).

Немудрено, что Толстой отдаляется от Шапориных. Теперь он настороженно реагирует на Любовь Васильевну с ее «негативизмом» (это слово у него в ходу — в негативизме он во время войны упрекнет Ахматову). Он может сказать им:

> [21.IV.1933]. «Вы с Юрием отрицаете все наши достижения из-за того, что еврейских спекулянтов заставляют сдавать золото, что совершенно необходимо делать, так как государство нуждается в валюте». И все в таком же роде, и шапками закидаем…(Там же: 134).

Неизменно критическая позиция Любови Васильевны вызывает его на преувеличенно шовинистские высказывания.

> [7.XII.1933]. Как-то зашла к Толстым. Был болен Митя. А.Н. зашёл в детскую; когда он меня видит, сразу же начинает исторические разговоры, всегда великодержавные. Он весь теперь — правительственный пафос. Он взял глобус: «Вот это все хочет взять Япония, Маньчжурия, Монголия, вся Южная Сибирь, но мы выгоним их даже из Маньчжурии… В Германии фашисты скоро провалятся. Нам надо быть в дружбе с Германией». Я не соглашаюсь: Германия нас колонизирует. А Н.: «Пустяки, а если к нам придет 20 миллионов немцев, пожалуйста, — у нас земля пустует, они нам не помешают».
>
> И это наш лучший писатель! Такое легковесие.
>
> И никто-то, никто не подумает, что над родиной, над матерью своей глумятся (Шапорина-1: 150).

Конечно, здесь не только легкомыслие и не только великодержавный пафос самого Толстого. Его уверенность в грядущих успехах на Дальнем Востоке происходит оттого, что он что-то слыхал на верхах и транслирует это близким. Тема дружбы с Германией, очевидно, тоже уже волнует верхи. Толстой в 20-х и ранних 30-х симпатизировал немцам, ожидая от нового поколения возрождения Германии — ему было не важно, фашисты это будут или коммунисты. Откровенный и последовательный западник, он не боялся немецкой колонизации для России, поскольку представлял ее, как очень и очень многие, повторением немецкой оккупации 1918 года — как политическую нормализацию, наведение чистоты и порядка, культурную прививку и приобщение к немецким добродетелям. Шапорина в своем священном ужасе оказалась проницательней.

Вскоре Шапорин начинает обвинять своего либреттиста

Толстого в том, что опера оказалась затяжным, нескончаемым проектом. Из записей Шапориной ясно, что Толстой и Шапорин сталкивались на каждом шагу, и по вопросам прежде всего концептуальным:

> [25.VIII.1932]. Сегодня пришел Толстой, он бывает теперь редко и сердится. Алексей Николаевич новоиспеченный марксист <он на днях сказал: «Вы думаете, что я не марксист, потому что у меня хорошая мебель красного дерева. Нет, я марксист»>, и ему очень важно «выявить» свой марксизм. Он говорил сегодня: «П. Е. Щеголев был дурак и ровно ничего не понимал. Он почему-то ненавидел царей и только в низвержении их видел революцию, и декабристов он не понял. Вы (обращаясь ко мне) хотите с Юрием протащить старое мировоззрение, но это вам не удастся. Романтизм декабристов — ерунда. Им был невыгоден тот строй, экономически невыгоден, поэтому они и решили сделать переворот. Надо изобразить в Якубовиче разоряющегося помещика, бреттера, Ноздрева».
>
> У Юрия вид при этом, как будто его поливают помоями. Он борется за романтизм «Декабристов». Прослушав вновь сочиненное, А.Н. пришел в восторг и уже гораздо более умно, без всякого марксизма, заметил: «Якубович в виде красочной бытовой фигуры будет контрастом Анненкову и Рылееву, как в “Игоре” Владимир Галицкий» (Там же: 118–119).

Толстой действительно меняется, и это связано с теми политическими изменениями, которые он улавливает. Одно из них — падение Троцкого; в «Восемнадцатом годе» Троцкий фигурирует, хоть и неназванный, но узнаваемый. Продолжать работу над третьим томом «Хождения по мукам» в ситуации неуверенности Толстой боится и обращается за советом к Горькому, который сводит его с Ворошиловым. Ворошилов подсказывает ему выход — показать роль Сталина в Гражданской войне. Толстой окончит «Хлеб» («Оборону Царицына») к 1937 году.

До самого конца Шапорина продолжает увлеченно работать над «Декабристами». В сентябре 1934 года, незадолго до финала своей семейной драмы, она записывает:

> [12.IX.34]. Все лето он ничего не делал, это был разгар его романа; в конце лета написал песнь Каховского «К мечам, к мечам, с восходом дня». Эти

стихи Одоевского я разыскала в «Дополнении» к стихотворениям Одоевского — и они легли в основу стихов А. Н. Толстого «Когда поток с высоких гор…». Должна сказать, что музыка этой песни мне не нравится, что-то в ней есть салонно-банальное.

Целую зиму Ю.А. приводил в порядок 1-й акт, конец и начало его переделал, написал последний хор девушек на слова народной песни: «Ах талан ли мой талан таков». У Толстого была такая песня: «Идут, идут молодцы, ведут коней под уздцы…» Юрию хотелось, чтобы песня отражала тяжелое, подневольное состояние крепостных девушек. В песнях собрания Сахарова (1839) я нашла две, которые и соединила, добавив от себя одну лишь фразу, — вернее, только последних два слова «во чужих людях рабою жить». Ни в одной песне я не нашла упоминания, даже намека, на крепостное право.

<Песня> 45

Ах талан ли мой талан таков,
Или участь моя горькая,
Иль звезда моя несчастная?
Высоко звезда восходила,
Выше Светлова месяца,
И затмило красное солнышко.
На роду ли мне написано,
На беду ли мне досталося
Во всю жизнь несчастье видети
Во чужих людях *рабою жить*
(жить умеючи)

Какие чудесные слова. Язык песен так же прекрасен, как стихи Пушкина, такая же музыка. (Шапорина-1: 168).

Конечно, вписанные ею слова вырвались из самого сердца, и описывают они свою собственную, а не крепостную зависимость — и не только материальную.

Шапорина в это время все строже судит Толстого, к которому еще недавно, в конце 1920-х, она относилась с восхищением. Переоценка налицо: в дневниковой записи фразу «Все-таки умный человек» она зачеркивает и меняет на противоположную по смыслу:

19. XI.34. Все-таки Толстой хоть и умный человек, но у него нет широты кругозора. Он был третьего дня (перед этим у него состоялось официальное совещание с Юрием, где присутствовали Иохельсон и Ашкенази). Он говорит теперь du haut de sa grandeur[303], и вещает истины: «Довольно барабанного боя, декабристы должны ходить по земле, современная опера должна быть реалистической. Вот, смотрите; в “Леди Макбет”[304] говорят о грибках, о шерстяных чулках, вот как нужно писать теперь оперу». Я: «Да, но декабристы и не ходили по земле, возьмите дневник Кюхельбекера. Музыка по своему существу абстрактна, и опера всегда условна».

Толстой: «Это один Кюхельбекер. Всякое время диктует свои законы — сейчас должен быть реализм. Что же касается музыки, то я в этом ничего не понимаю, говорю прямо».

Юрий молчал или оппонировал очень скромно, вид имеет запуганный.

Нельзя было ставить себя в такое глупое и унизительное положение.

Толстой и Шапорин, вероятно, никогда не смогут договориться.

Толстой — это быт, реализм, анекдот, а опера всегда романтична. Романсы Юрия — вот его творческая тональность (Там же: 183–184).

Действительно, в конце 1934 года Шапорин ссорится с Толстым. Ему кажется неудовлетворительным либретто, и он винит писателя во всех своих бедах. Назревает разрыв отношений. Одновременно разваливается дом Шапориных. В декабре 1934 года наступает финал, он совпадает с убийством Кирова. Шапорин наконец уезжает от Любови Васильевны навсегда и вскоре переберется и из опального Ленинграда в Москву. Стихи для арий вместо Наталии Васильевны ему будет писать поэт Вс. Рождественский. А после ссоры Шапорина с Толстым в 1936 году он станет единственным либреттистом.

Но писание злосчастной оперы все никак не могло закончиться. Условия и требования начальства постоянно менялись — идеологический климат крепчал. Французские сцены выкинули вообще, теперь опера начиналась массовой сценой на московской улице. Полину Гебль потребовалось потеснить, в центре должен был встать Рылеев, затем понадобился и Пестель. Ср. рассказ Б. Э. Хайкина[305], процитированный Михаилом Ардовым:

Борис Эммануилович презабавно изложил историю создания одной из современных опер:

«<…> В опере многое трансформировалось, пока она ставилась, а иной раз и “превращалось в собственную противоположность”. Время было тревожное — только что отгремели бури по поводу “Великой дружбы” Мурадели и “От всего сердца” Жуковского[306]. С “Декабристами” было несколько спокойнее — тема не современная, а историческая, но все же кто его знает? Обжегшись на молоке, дули на воду. Из Москвы все время поступал новый и новый материал. Поначалу у Шапорина в опере не участвовал Пестель. Пестель, как известно, руководил южным обществом, а опера была о петербургском восстании. Но как же “Декабристы” без Пестеля? И вот в готовую уже оперу вошел Пестель. (Замечу в скобках, что Ю. А. Шапорин это очень искусно сделал <…>) Но Пестелем не ограничилось. <…> У Шапорина слово “кошмар” не сходило с уст. Анненков <…> спрашивает у Пестеля: “Пестель! Но как вы здесь?” А А. Ф. Кривченя, выдающийся актер, простодушно отвечает: “Да я и сам не знаю, как я здесь”. (Это было на репетиции.)» (Хайкин 1984: 87; Ардов 2000: 115–116).

Интереснее всего в этой истории то, чего не пишут мемуаристы и что выясняется из знакомства с самим оперным либретто, как оно приведено в книге «100 опер»: там деспотическая мать-помещица не дает Щепину-Ростовскому (бывшему Анненкову) жениться на отечественной невесте — небогатой Елене, соседке по имению. Никаких следов ни прежних имен героев, ни свободолюбивой француженки обнаружить не удается. Пройдя все унижения и пожертвовав всем, чем можно и нельзя, Шапорин закончил своих «Декабристов» только еще через двадцать лет, премьера ее пришлась на последние дни сталинского режима, и «громоздкая опера» оказалась никому не нужна.

Инфаркт, кукольный театр Шапориной, «Пиноккио»

Разлад, хотя исподволь и под сурдинку, происходит и в соседнем доме — у Толстых; до поры до времени никто об этом не подозревает.

В Горках образовалась новая ситуация. В мае 1934 года от воспаления легких, полученного в весьма подозрительных обстоятельствах, умер молодой Максим Пешков. Толстой с удвоенной энергией возобновил ухаживание за овдовевшей Н. А. Пешковой. 17 августа начался I съезд советских писателей, на котором Толстой делал доклад «О драматургии». Этим летом, часто бывая в Москве, Толстой сконцентрировал свои усилия на завоевании прекрасной вдовы Максима Пешкова. Он предложил ей стать его секретарем и просил командировать их в Италию собирать материалы для нового исторического романа о падении Рима. План не утвердили. К счастью для себя, Толстой не имел успеха и у самой Тимоши.

С женой у Толстого все более напряженные отношения. Атмосфера накаляется, и в конце 1934 года Толстой оказывается в постели с двойным сердечным приступом, 27 и 29 декабря. Во встревоженном письме больному Горький мягко остерегает его против «каторжной работы», «винопития» и «духовного общения с чужеродными женщинами», рекомендуя ограничиться «общением с единой и собственной своей женой, — общением, кое установлено и освящено канонами православной кафолической церкви» (Переписка-2: 192). Он не мог не быть в курсе толстовских надежд.

Выздоравливая после приступа, Толстой, которому запретили работать, играючи начинает давно обговоренную обработку «Пиноккио». Он решил вернуться к этой вещи, видимо, сразу после прекращения в 1933 году педологической «антисказочной» кампании (Петровский 2006: 246); в октябре 1933 года он заключил с Детгизом на нее договор. Вначале Толстой хотел просто «русским языком написать содержание Коллоди». Надо так понимать, что он просто вернулся к переводу «Пиноккио» Коллоди, который сделала Нина Петровская в 1923 году, когда Толстой редактировал «Литературное приложение» к газете «Накануне», а Петровская была его сотрудницей. Толстой тогда обработал ее перевод, подсократил и изрядно оживил его, и в 1924 году книга вышла в Берлине; на обложке стояло: «К. Коллоди. “Приключения Пиноккио”. Переделал и обработал

А. Толстой. Издательство “Накануне”». Лишь на титуле было указано также: «Перевод с итальянского Нины Петровской».

Однако текст все же оставался переводом не Бог весть как (с точки зрения писателя, прошедшего школу модернизма) написанного оригинала. Видимо, первоначальный план Толстого состоял в том, чтоб еще раз пройтись по тексту и сдать книгу как свою. Петровская умерла еще в 1928 году, про ее перевод «Пиноккио» никто или почти никто не знал. Имя Толстого с самого начала фигурировало в этом издании на правах чуть ли не соавтора Коллоди, так что криминала как бы не было. А выдавать уже вышедшие в эмиграции свои книги за новые он умел: повесть «Похождения Невзорова, или Ибикус» он напечатал в 1923 году в Берлине, в журнале А. Дроздова «Сполохи», а по возвращении в Советскую Россию издал как новую, и за ней в библиографиях так и закрепился 1924 год.

Но, очевидно, Толстому скоро стало ясно, что с переводом Коллоди ничего сделать было нельзя. Маршаку он написал, что «выходит скучновато и пресновато». Конечно, речь шла о первых главах, где он пока дословно или близко к тексту шел за Коллоди, и это Толстого стесняло. Рукопись в Детгиз он так и не представил, но обсудил дело с Маршаком таким образом, что тот решил: Толстой «мог бы проявить себя гораздо ярче и полнее в свободном пересказе повести, чем в переводе…» (Маршак 1971: 569). (Интересно, знал ли тогда Маршак о берлинском «Пиноккио»?[307]) И Толстой предложил директору Детгиза делать «Пиноккио» для ленинградского отделения, то есть для того же Маршака (Петровский 2006: 243–244). Получив «благословение Маршака», Толстой в феврале 1935 года сообщал Горькому: «пишу на ту же тему по-своему» (Переписка 1989-2: 202).

Новая книга с самого начала имела тайный адрес. В том же февральском письме Толстой пишет Горькому: «Мне очень хочется почитать эту книжку в Горках: — посадить Марфу, Дарью, и еще кого-нибудь, скажем, Тимошу, и прочесть детям» (Там же). Тимоша упоминается как бы невзначай.

Мой покойный отец Д. А. Толстой считал, что оживление интереса к переводу или обработке «Пиноккио» совпало с толстовским визитом в Сорренто: это было желанием вновь окунуться в ту атмосферу нескончаемого праздника, освещенного присутствием Тимоши. Тогдашние весенние впечатления от Италии Толстой записывал, именно они дали ему новое чувство Италии, сказавшееся на страницах «Золотого ключика»: чувство Италии бедной, но таящей в недрах своих чудеса:

> 37. <…> С Тим<ошей> наверх по старым улицам. Дома — пещеры. Кузница. Кровати, грязные домики, старухи.
>
> Поездка в Помпею. Голубые фрески. <…>
>
> 39. С Тимошей — по узким ступенчатым уличкам. Пещерные жилища, в полутьме — кровати, тряпье, дети. Кузница. Жалкие лавчонки с салатом и апельсинами (Толстой 1965: 331).

Все дело в том, что голубые фрески Помпеи находятся как бы в подвале пещерных жилищ и жалких лавчонок, просвечивают сквозь них. Сказка просвечивает сквозь реальность.

Жанровые зарисовки Толстого кажутся набросками к «Золотому ключику»: вот беднота, ремесленники и тут же — два старика:

> 38. <…> Два похожих друг на друга старика с длинными носами и висячими усами идут, сердито о чем-то говорят, держась за поясницы, один — правой, другой — левой рукой (Там же).

Можно физически ощутить, как эти симметричные стариканы сейчас начнут тузить друг дружку.

Толстой хотел вернуть Тимоше Италию, полученную им в подарок из ее рук. Но это был лишь один из множества наложившихся друг на друга стимулов. По моему предположению, другим таким стимулом к написанию «Золотого ключика» послужил настойчивый «социальный заказ» Шапориной. Любовь Васильевна знала, что с отъездом мужа, который раньше или позже произойдет, она останется без средств к существованию. Пенсия ей еще не полагалась — да она ее и не выработала. Судя по ее записям, единственной надеждой обрести материальную независимость, а с ней и свободу от тягостных семейных отношений, был замышляемый ею новый кукольный театр, третий по счету в ее биографии. (Второй она затеяла по возвращении из Франции, и его поглотил театр Деммени.) Ее дневник полон воспоминаний о 1918 годе, когда она в первый раз создала Кукольный Театр (в рукописи это выражение написано с заглавными буквами. — *Е.Т.*):

> [30.XI.1933]. В 18-м году я организовала кукольный театр. Тогда было время свободное. Театры играли что хотели, не связанные партийным ханжеством, как теперь. Мы ставили «Вертеп» Кузмина, это была наша первая постановка. Затем пошли сказки (Шапорина 2011-1: 149).

Дневнику она поверяет и замыслы своего будущего театра:

> [8.VII. 1934]. Все мои упованья на устройство кукольного театра. Толстой с апреля меня водит за нос, обещая протекцию у Позерна[308] — теперь я сижу у моря и жду погоды, т. е. его возвращения из Москвы. Исторический кукольный театр — былины, сказки — это может выйти очень интересное дело, если дадут возможность широко его поставить. Я внутренне подстегиваю себя и делаю все от себя зависящее, а по-настоящему, как я устала, как хочется покоя и отдыха. Но я хочу встать опять на ноги, на свои собственные — и тогда мы с Васей уедем <от Юрия> (Там же: 164).

> 23. X. 1934. Надо во что бы то ни стало организовать кукольный театр. — Готова хоть к Горькому на поклон ехать, лишь бы удалось сделать театр так, как я этого хочу. Вчера, дожидаясь под дождем автобуса, — подслушала в очереди такой анекдот, верней новую пословицу «Не имей два брата (!?), имей два блата». Хорошенький русский язык! Но смысл мудрый. Сейчас надо иметь блат (Там же: 179).

Блат, действительно, у Шапориной был двойной. С конца 1920-х кукольные представления писал драматург Евгений Шварц для Государственного театра детской книги им. Халатова в Ленинграде. Он также пытался вместе с Маршаком организовать свой собственный кукольный театр, и в 1933 году такой маленький импровизированный театр играл у Горького в Горках. Идея кукольного театра была подана Горькому именно Маршаком и Шварцем. С другой стороны, Горького о кукольном театре для Шапориной просила не она сама, а Толстой, увлекшийся в 1934 году идеей Клуба писателей[309] (или, иначе, Клуба мастеров) в Ленинграде, при котором планировался и кукольный театр. Такой двойной напор только помогал делу. Горький затею поддержал:

> 15. XI. 1934. С приездом Толстого мое дело двинулось. Но оказалось, что еще до того, как он предложил горкому писателей организовать кукольный театр при клубе, это же предложение сделали Маршак и Е. Шварц. Я очень этому рада. Составляю сметы (Шапорина-1: 181).

Видимо, именно в этот момент Толстой обещает написать для нее пьесу — речь идет, несомненно, о «Пиноккио». Но пока пьесы

нет, он поддерживает начинание Шапориной и устраивает представление ее кукольного театра на новогоднем вечере 31 декабря 1934 года в Доме писателей на улице Воинова в Ленинграде, где куклы советских писателей разыгрывают капустник Евгения Шварца «Торжественное заседание (Шуточная пьеса)» Ср.: «Словно ответом на горьковское предложение явилась марионеточная постановка в 1935 г. в Ленинградском Доме писателя имени Маяковского литературных обозрений Е. Шварца, имевших большой успех» (Дрейден 1959: 267).

Невзирая на только что перенесенный приступ, Толстой посетил новогоднее представление в Доме литераторов. Он сидел в зале и смотрел, как на сцене играли кукольный Алексей Толстой и другие литераторы. Текст Е. Шварца был в меру забавным, в меру критичным, в меру почтительным. Роли А. Толстого, С. Маршака и К. Чуковского читал И. Андроников:

> **Алексей Толстой.** Товарищи. Вот что на банкетах отвратительно. Хочется есть, хочется пить водку. А все безумно мешают. Лезут говорить речи. Открыли клуб. Вот он открыт. Тоска безумная. А ты изволь председательствуй… Что делать? Тут никакой чорт не может помочь. (Гром, дым, пламя из-под земли). <…>
>
> **Чорт.** Как вы изволили жаловаться, будто никакой чорт не может помочь, то я счел своим долгом почтительно опровергнуть. Я помогу-с. <…>
>
> По ходу действия оказывалось, что в аду сочинения Толстого применяются в качестве наказаний:
>
> **Чорт.** Кое-какие применяем-с. За малые грехи. За прелюбодеяние, за пьянство. <…> Простите, Алексей Николаевич, вы хоть и передовой писатель, но отстали от потусторонней жизни-с. У нас в пекле книга играет основную роль. Пламя, огонь, костры — все это кустарщина. Мы теперь их книжками.
>
> **Толстой.** Кого это их?
>
> **Чорт.** Грешников-с. Преступивших заповеди. Дашь ему книжку, другую, ну и того. Заместо мучений-с.

Делались легкие сатирические поползновения и мягкие политические намеки:

> **Чорт.** Алексей Николаевич, который в публике, встаньте, пожалуйста. Вот вас два. Одинаковы: который в публике, более емкий, чтобы в нем могли уместиться еда и питье. Вам же легче, чтобы вести собрание, во все

вникать и тому подобное.

Толстой. Это совершенно безумное удобство. Слушай, Толстой. Ты домой поезжай на форде, а я поеду на бьюике. Это совершенно замечательная машина цвета бычьей кожи[310].

Чорт. Это еще не все. Вам не хотелось, чтобы присутствующие тут писатели говорили речи? Вызовите любого из них на эстраду и дайте ему слово.

Толстой. Что из этого будет?

Чорт. Увидите.

Толстой. А вдруг заговорит.

Чорт. У меня ни один не заговорит.

Толстой. Чтобы ни один зря не брехал <…> (Шварц 1991: 296–302).

После новогодней премьеры, 15 января 1935 года Толстой писал Горькому: «…Один из главных козырей [клуба] — это театр марионеток Шапориной (первое ее выступление под Новый год с шаржами на писателей и критиков было изумительно» (Переписка 1989-2: 196).

Кукольный театр продолжал играть при Доме писателей (в бывшем Шереметевском особняке) в течение 1935 года. Один из вечеров он посвятил памяти умершего в этом году исторического романиста Чапыгина, который снабжал Толстого материалами для «Петра Первого». Летом 1935 года от капустников театр перешел к полноценным спектаклям: 23 июня была его премьера, постановка комедии В. Эрлиха «Золотые лбы» (по сказке Б. Шергина «Золоченые лбы»). Просуществовал он недолго, чуть больше года. Одним из авторов, писавших для Шапориной, был Хармс (с Хармсом она была семейно знакома по Детскому Селу), написавший для нее пьесу «Цирк Шардам» (представление в 2-х действиях). Премьера спектакля состоялась в октябре 1935 года. Уже тем же летом, пока еще дописывался прозаический вариант, газеты объявляли о предстоящей постановке «Пиноккио» — «итальянской сказки в переработке А. Н. Толстого» (Александров 1992: 223–226).

Выздоровление Толстого шло быстро, и в феврале 1935 года он уже «мечтает о Тессели[311] как о счастье» и покупает «по приказу Тимоши» для Горького китайскую мебель XVIII века (на что Горький отвечает: «На кой чорт нужна мне китайская мебель?» (Переписка 1989-2: 202–204). В марте он наконец выезжает к Горькому в Горки, «для поправки здоровья», но туда едет не сразу, а застревает по пути в Москве, где ему легче видеться с Надеждой Алексеевной, чем в Горках. Однако роман с

Тимошей не вытанцовывается. Крандиевской он постоянно пишет нежнейшие письма. Ее письма полны любви. Налицо стремление загладить неупоминаемую, но, вероятно, имевшую место роковую ссору, доведшую его до инфаркта. Она, очевидно, была готова на многое, чтобы сохранить семью. В этот момент в их бытовую переписку врывается история.

Высылка дворян

Весною 1935 года в Ленинграде становится жить страшно. Вслед за убийством Кирова и за партийной чисткой начинается высылка из Ленинграда бывших дворян — то есть нынешней интеллигенции. Затронуты художественные и театральные круги, среди высылаемых — много знакомых. «Дворянские “Стрелы” уходили на Северный Урал каждую ночь. Это был “кировский поток”»[312].

О масштабах происходящего наглядно повествуют дневники Шапориной:

> [10.III.1935]. В несчастном Ленинграде стон стоит, и были бы еще целы колокола, слышен был бы похоронный звон. Эти высылки для большинства — смерть. Дима Уваров, юноша, больной туберкулезом и гемофилией, что он будет делать в Тургае с тремя старухами: матерью, теткой и няней? Чем заработает хлеб?? Чем заработает хлеб? Творится что-то чудовищное и неописуемое. Высылаются дети, 75-летние старики и старухи. Пинегин[313], у него висел портрет Седова[314], при обыске ему было сказано: знаем мы вас, портреты царских офицеров на стенки вешаете… (Шапорина 2011-1: 189).

Шапорина рассказывает историю высылки композитора Н. М. Стрельникова[315]. Ему предложили в пятидневный срок уехать — он выбрал Саратов:

> 10. III.1935. Я пыталась успокоить его, дала капель. «В 4 дня собраться, имея за собой единственную вину — называться фон Мезенкампфом[316], мне доказывали, что я Мейндорф, — проработав 17 лет при советской власти, — это чудовищно <…>. Высылают из Союза ком[позиторов] еще Штамма и — все с немецкими фамилиями (Там же: 188) <…>.
>
> 8-го я поехала к Н. М., познакомилась с женой и детьми, она очень мне понравилась. Мальчики воспитанные, сдержанные. Квартира вверх дном, ящики, рогожи, сено, упаковщики, все на полу, Надежда Семеновна сидит и плачет. Так, вероятно, уезжали из Москвы перед французом, да и то тогда было менее irrevocable[317], — бежали от врага, ехали по своей воле,

> в свои усадьбы (Там же). <…> Отъезд был приостановлен. В 6 часов к ним прибежали два милиционера в страшных попыхах и страшном беспокойстве: а вдруг уже уехали? Из Москвы по прямому проводу передано: приостановить! Значит, Ю.А. хлопотал…[318] (Там же: 189).

Снаряды ложатся все ближе, и Шапорина понимает, что сама находится под угрозой:

> [10.III.1935]. У меня масса причин к высылке. Дворянка — раз, дочь помещицы — два, братья офицеры — три, эмигрантка — четыре! — Толстой, Федин — да у всех покопаться, найдется повод для высылки. Ужас висит над городом (Там же: 189–190) <…>.
>
> Подчеркивать сейчас, что он [Шапорин] здесь не живет и знать меня не хочет, это почти равносильно доносу в ГПУ, потому что, не являйся я в данный момент женой Шапорина, меня конечно бы выслали в какой-нибудь Тургай; «по Вас верблюды плачут», — сострила Наталья Васильевна. Братья — эмигранты, дворянка, жила за границей — все это смертельные грехи (Шапорина-1: 190).

И вот уже вызывают в ГПУ ее мужа Юрия Шапорина и расспрашивают о Париже. Он сообщил, что был там всего три недели, Любовь же Васильевна прожила целых четыре года. Она в ужасе оттого, насколько он оказался готов ее «сдать»: «Совершенно ясно, что хотели пощупать почву, как отнесется Шапорин к вызову в ГПУ жены. Возмутится ли он, не запротестует ли. А он своими руками выдал. Но когда я пошла на Гороховую, он меня в сквере не ждал» (Там же).

К счастью, от Любови Васильевны органы все-таки отстали.

Таким жутким контрапунктом отзывается жизнь Шапориных на сюжет о жене-француженке, последовавшей за высланным мужем в Сибирь. Автор оперы вынужден свидетельствовать против подозреваемой жены, которую, в числе прочего и за долгое пребывание в Париже, намереваются выслать в места похуже Сибири.

Семейные судьбы Шапориных и Толстых в это время складываются похоже — в том, что касается младшего поколения, которое успело подрасти: вскоре в сферу внимания ГПУ попадает сын Шапориных Василий, невесту которого Наташу Владимирову высылают:

«Апрель. Вася 15 марта помчался в Москву, ничего не сделал, пробыл там пять дней, и, вернувшись, стал звонить уполномоченному НКВД. Вечером в тот же день, это было 22 марта, его вызвали на Литейный. 16 марта Ю.А. телеграфировал НКВД, прося выделить из высылаемой семьи Владимировых дочь[319], являющуюся незарегистрированной Васиной женой. Это была ложь, но единственный путь спасти девочку. Васю вызвали, и солидный трехромбовый гэппэушник начал с жалких слов: «Ну Как вам не стыдно, Василий Юрьевич, вы хотите пойти по стопам Никиты Толстого.

Вы компрометируете ваших отцов, брак этот фиктивный». Вместо того, чтобы отстаивать свои позиции, Вася тотчас же согласился с ним и обещал быть паинькой, скомпрометировав таким образом и свои заявления, и просьбу отца. Его взяли, что называется, на арапа. Дальше его стали расспрашивать о моих братьях: который из них был морским агентом в Болгарии? А другой был добровольцем, не правда ли? Вася и с этим согласился, тогда как никогда ни Вася, ни Саша добровольцами не были, на стороне белых против красных не воевали (Там же: 191)).

Но деморализованный Василий вскоре пришел в себя и все-таки сделал предложение Наташе. В НКВД ответили, что нужно еще одно подтверждение отца, и отец на этот раз тянул неделю, Вася ходил по улицам и плакал (Там же: 193).

Сотрудники органов ссылались в этом разговоре на прецедент Никиты Толстого. Никита Алексеевич Толстой, семнадцатилетний старший сын Алексея Толстого, узнав о том, что над отцом его невесты Наталии Михайловны Лозинской — известным поэтом и переводчиком Михаилом Леонидовичем Лозинским — нависла угроза высылки, немедленно подал заявление в ЗАГС на регистрацию брака с ней, и Лозинского как потенциального свойственника влиятельного Толстого оставили в покое.

Никита Толстой

Об этом существует запись устного рассказа покойной Наталии Никитичны Толстой:

> Мать и отец учились вместе на физическом факультете Ленинградского университета. На первом занятии они случайно сели рядом, с этого все и началось. Родители прожили вместе 55 лет. Мама мне призналась однажды: «Когда я увидела твоего отца, больше ни на кого не обращала внимания».
>
> Когда убили Кирова, Михаила Леонидовича Лозинского арестовали, так как он был из дворянского рода. А по одной из версий, Кирова убили дворяне. Потому дедушке грозила ссылка в Сибирь. Мама сказала отцу, что они вынуждены расстаться, так как их семья отправляется в ссылку. Отец обратился к Алексею Толстому с просьбой спасти Лозинских. Тот попросил об этом Горького, который был официальным писателем

№ 1. Алексей Максимович спрашивает: а кто такие Лозинские? Кто они вам? Мол, как объяснить наверху? И тогда мой 17-летний отец и 18-летняя мать зарегистрировали брак. Лозинского отпустили. Поначалу брак был фиктивным. Каждый еще несколько лет жил в своей семье, поскольку оба были слишком юные. А затем в этом счастливом браке было семеро детей (Лукьянова б.д.).

У самой Шапориной об этом написано несколько иначе:

[Б.д., следующая запись 26.11.1935]. Лозинский с семьей. За него очень хлопотали здесь и Толстой в Москве, поехал в Москву Никита Толстой, был у Горького, привез хорошие вести, но на всякий случай пошёл с Наташей в загс. Если вышлют семью, девочка сможет остаться здесь. Это страшно трогательно. Наталья Васильевна вчера мне звонила и рассказала все это. Я просила ее поцеловать Никиту в обе щеки, недаром же я так люблю обоих мальчиков (Шапорина-1: 189).

Вся театральная и художественная элита Ленинграда была в смятении:

[10.III.1935]. В институте Лесгафта[320] семь человек, из политкаторжан[321] — три семьи высылаются. Ссылают в Тургай, Вилюйск, Атбасар, Кокчетав, куда-то, где надо 150 верст ехать на верблюдах, куда-то, где ездят только на собаках.

По каким признакам?

Бывших дворян, аристократов, оппозиционеров, детей священников, мало-мальски состоятельных людей, имеющих родных за границей, и без признаков вовсе, и главным образом старых петербуржцев (Там же).

Дневник Шапориной — как она называет его, «моя слезница» — полон душераздирающих отчетов о страданиях ее друзей. Высылают режиссера Тверского[322], с которым в 1918 году они делали первый театр кукол:

[21.IV.1935]. Выслали Тверского. С начала 18-го года человек работал в театре, получил заслуженного, но был офицером в Германскую войну и, по слухам, был адъютантом Керенского, хотя последнему я мало верю.

Белым никогда не был. С начала 18 г., работал в Петроградском Отделе театра и зрелищ.

Я пришла к нему проститься. Комнаты пусты. Один стул, стоит посередине. «Вот, Любовь Васильевна, еще новый этап жизни. Вы уезжали за границу — я думал — не вернетесь, теперь я — вернусь ли?» Ехал в Саратов, куда прежде его приглашали. Теперь же, он писал родным, ему, как беспаспортному, работать в театре нельзя (Шапорина-1: 194).

Семью писателя-юмориста Жирковича[323], одну из высылаемых близких ей семей, где было трое маленьких детей, ожидал особенно тяжкий жребий — было ясно, что детей в ссылке ждала неминуемая гибель, и Любовь Васильевна, после отъезда мужа и женитьбы сына оказавшаяся впервые в одиночестве, хотела взять всех троих к себе. Она пробовала хлопотать через Толстого, чтобы ей дали опеку над ними. Собственною жизнью она пыталась утвердить ту «устарелую» мораль, которую «протаскивала» в произведение мужа.

Вдумываясь в смысл и цели происходящего истребления, Шапорина предлагает веер готовых версий, каждая из которых объясняет ужасные события лишь частично.

[10. III. 1935]. А цель? Или уничтожение русской интеллигенции, как говорил мне Jerard в Париже в 1928 году. Или, по проф. Павлову, очередное «торможение» для удержания населения в «парадоксальной фазе». Или вредительство. Нарочитое возбуждение ненависти к власти, как только замечают, что даже самые ненадежные элементы начинают примиряться и «принимать» новый режим. У всех этих жертв сразу отбираются паспорта. А в комиссионных магазинах перестали принимать вещи без предъявления паспорта. Люди бросают свой скарб и едут без гроша, без надежды на работу неведомо куда.

В ГПУ приносят людей на носилках, и если человек может головой шевелить, значит, годен для выселения. Что это? (Там же: 190).

Обе интерпретации недалеки от истины. Режим действует целесообразно, но цели, им полагаемые: уничтожение собственной интеллигенции и искусственное поддержание ненависти к власти, чтобы оправдать борьбу с собственным народом, — настолько неслыханны, что создается ложное впечатление, будто власть действует себе во вред. Ее собственное

художественное наблюдение позволяет ей схватить суть дела: государство поощряет заботу школьников о птицах — на фоне массового изгнания людей из их домов:

> 21. IV. 1935. В те же дни в «Вечерней Красной газете» была заметка под заглавием: «День птицы». «В этот день все школьники, пионерские и комсомольские организации будут строить скворечники и водружать их в садах и скверах, чтобы прилетающие птицы находили себе готовый кров!» Трогательно. А десятки тысяч людей всех возрастов, от новорожденных до восьмидесятилетних старух, выброшены в буквальном смысле на улицу, гнезда разгромлены.
>
> А тут скворечники (Там же: 193–194).

Шапорина заметила, может быть, главное: мир обволакивает непробиваемая пленка все извращающей лжи, свирепое истребление населения сопровождается сентиментальным сюсюканьем.

Шапорина и Крандиевская, находящиеся в Детском, пытаются действовать через Толстого, который гостит в Москве. Крандиевская засыпает Толстого письмами, умоляя помочь очередным невинно преследуемым знакомым, она передает и просьбу Шапориной. Он отвечает: «Тусинька, милая, о детях Жирковичей я уже говорил с Г. Г. Думаю, что это дело можно будет устроить. Сегодня буду говорить еще раз. Я в колебании — возвращаться ли домой или переждать еще немного» (Греков 1991: 305).

Толстой не мог помочь всем высылаемым, но он брался кое-кому помочь — там, где была ясная личная мотивировка, — и помогал. Как мы знаем, хлопоты о детях Жирковичей не увенчались успехом. Но он помог одному из Волькенштейнов — родственнику бывшего мужа Наталии Васильевны, помог сотруднику библиотеки Котлярову, много лет помогал младшему сменовеховцу Георгию Венусу, правда, спасти его так и не смог. Впоследствии пытался помочь и его сыну (Перхин 2000: 179). Вскоре писатель почувствовал, что его роль заступника начинает раздражать начальство: «Тусинька, больше писем таких мне не пиши. Пока нужно передохнуть и дать возможность другим передохнуть от меня» (Там же).

Он предпочитал сидеть в Москве, под крылом Горького и в непосредственной близости от Ягоды, чтобы его не тревожили просьбами о протекции: «Тусинька, милая, в связи с тем, что из Ленинграда столько теперь высылают, думаю, что мне благоразумнее подождать числа до 20–25 здесь. Меня же замучат

звонками и просьбами. Лучше такое острое время просидеть здесь, в Горках. Правда?» (Греков 1991: 305). Видно, что Толстой еще и использовал эту ситуацию против жены — как предлог не возвращаться домой.

Семейный купорос

В том же 1935 году дом Толстых рухнул. Шапорина записывает эти новости задним числом, в июле, суммируя произошедшее за последние месяцы:

> [1.VII. 1935]. У Толстых произошла трещина в семейном счастье, и вряд ли кому-нибудь из них приходит в голову, до какой степени это мне неприятно, обидно, тяжело. Я так привыкла смотреть на их семью как на оазис среди общей печали, что эта трещина меня очень огорчила. Произошло это так: перед Пасхой, за несколько дней, Наталья Васильевна уехала в Москву к сестре. Мне это показалось очень странным, и я передала свои впечатления Старчаковым. Мне он ничего не сказал, а жене потом признался, что Н.В. нашла какие-то любовные письма и произошел «семейный купорос». <… > Наталья Васильевна пережила это очень тяжело. Вернулась она из Москвы через месяц, похудев невероятно, — слез, верно, пролито было немало.
>
> Внешне она была очень бодра, в Ленинграде заводят квартиру для удобства детей, она поступает в ВУЗ и будет служить.
>
> Тяжело даются эти передряги. Вряд ли Н.В. догадывается о том, как я ей сочувствую (Там же: 196–197.

> У Толстых произошла трагедия в семейной области — и вряд ли кому-нибудь из них приходит в голову — до какой степени это мне неприятно, обидно (вписано: *тяжело)*. Я так привыкла смотреть на их семью как на оазис среди общей печали, что эта трещина меня очень огорчила. Произошло это так: перед Пасхой за несколько дней Нат. Вас. уехала в Москву к сестре. Мне это показалось очень странным, и я передала свои впечатления Старчаковым. Мне он ничего не сказал, а жене потом признался — что Н.В. нашла какие-то любовные письма и произошел «семейный купорос». <… > Нат. Вас. пережила это очень тяжело. Вернулась она из Москвы через месяц, похудев невероятно, — слез, верно, пролито было немало. Внешне она была очень бодра — в Ленинграде заводят квартиру для удобства детей, — она поступает в ВУЗ и будет служить.

> Тяжело даются эти передряги. Вряд ли Н.В. догадывается о том, как я ей сочувствую (Там же: 195 — 96)

Следующую запись на ту же тему отделяют от этой четыре месяца. Очевидно, спонтанные заметки о текущих новостях были уничтожены и заменены ретроспективой:

> [8.XI.1935]. Толстовский дом рухнул, как карточный домик. Боже мой, как легко люди разбивают все самое дорогое в жизни из-за голой физиологии. Двадцать лет жизни душа в душу с Натальей Васильевной, взрослые, талантливые дети, дом, форма жизни — все насмарку, к черту, из-за чего? Что это — любовь, страсть? Ничего похожего. Разве это чувство? В 53 года старик распалился. Он говорил Старчакову: «Я хочу любить, любить кого бы то ни было». Был увлечен Тимошкой, вдовой Макса Пешкова. Она не сдавалась. Наталья Васильевна нашла стихи А.Н. к Тимоше, и с этого начался разрыв. Тогда-то она уехала в Москву, была у Тимоши, предлагала ей А.Н., говоря, что ее заботит только его счастье. Тимоша отказалась (Там же: 199).

Дневник Шапориной — единственный источник этой версии о московских приключениях Наталии Васильевны в духе Достоевского. Наталия Васильевна в любом случае уже понимала, что дело идет к большим переменам. В мае 1935 года она посетила В. Д. Бонч-Бруевича в организуемом им Литературном музее, после чего 4 июня он писал Толстому об ее визите, мягко намекая, что такой даровитой женщине надо бы дать возможность как-то реализоваться:

> Мы с Анной Семеновной до сих пор обвеяны пребыванием у нас Наталии Васильевны! Это совершенно особая женщина. Которая всюду вносит не только тепло, но сияющую радость и стремление всех обязательно жить как можно лучше, красивее и полнее. Эта ее особая одаренность и талант так ценны и так редки, что прямо приходится восхищаться, что такие люди есть на свете! Мы с ней как-то очень хорошо потолковали попросту, можно сказать, по-семейному, и хочется мне сказать и Вам: нельзя ли поддержать ее желание работать, учиться, и особенно писать и творить (Переписка 1989-2: 217).

После майской поездки жены в Москву последовало путешествие самого Толстого в Париж на Международный конгресс писателей в защиту культуры (21–24 июня 1935 года). Крандиевская писала: «Мне хотелось ехать с ним за границу, на писательский съезд. Он согласился с безнадежным равнодушием — поезжай, если хочешь. Разве можно было воспользоваться таким согласием? Я отказалась. Он не настаивал, уехал один, вслед за Пешковой» (Греков 1991: 337). Толстой встретился с Тимошей в Лондоне, куда она поехала, примкнув к группе художников. Тимоша в очередной раз решительно отвергла его любовь. Тем временем Наталия Васильевна в Детском тосковала и металась, предчувствуя беду; как Анну Каренину накануне катастрофы, ее отвлекала езда:

> Это было наше последнее лето, и мы проводили его врозь. <…> Тоска гнала меня из дома в белые июньские ночи. Ехать, все равно куда, без мыслей, без цели, только ехать, ехать, пожирать пространство. Я садилась в машину, и Константин, шофер, мчал меня по запретной зоне (у меня был пропуск) по берегу взморья через Петергоф, Ораниенбаум, Лебяжье до последней пограничной полосы и обратно. Каждый куст на берегу маскировал орудие смерти, и часовые, как завороженные, неподвижно стояли у воды. Нет, в пейзаже этом не было утешения и безобидной лирики! Зловещая угроза, беда, казалось, подстерегала и меня, и эти мирные берега. Встречный ветер хлестал и студил лицо, мокрое от слез. Слава Богу, никто меня не видел в этой темноте и безлюдье. Константин гнал машину, спидометр показывал — сто (Греков 1991: 339).

Толстой вернулся в Детское Село разочарованный и раздраженный:

> В конце лета 1935 года Толстой вернулся из-за границы. Неудачный роман с Пешковой пришел к естественному концу. Отвергнутое чувство заставило его, сжав зубы, сесть за работу в Детском, Он был мрачен. Казалось, он мстил мне за свой крах. С откровенной жестокостью он говорил:
>
> — У меня осталась одна работа. У меня нет личной жизни (Крандиевская 1992: 79).

Чего бы хотел Толстой? Наверное, той свободы, с которой всегда решались подобные проблемы в доме Горького: сам хозяин

с любовницей-секретаршей, отставная жена с любовником-секретарем, которая приезжает в гости. Все веселы и корректны. Однако здесь о таких менажах нечего было и думать. Сам он меньше всех мог сдерживаться. Наталия Васильевна писала про свое тогдашнее состояние: «Конечно, дело осложняла моя гордость, романтическая дурь, пронесенная через всю жизнь, себе во вред. Я все еще продолжала сочинять любовную повесть о муже своем. Я писала ему стихи. Я была как лейденская банка, заряженная грозами. Со мною было неуютно и неблагополучно» (Там же).

Она забрала младшего сына и уехала в Коктебель.

«Парижские кусочки»

Мы располагаем описанием одного из эпизодов этого кризисного лета из уст его очевидицы — Софьи Мстиславны Толстой. Это начало августа. Царскосельский дом пуст после скандала, только что потрясшего семью. Толстой приглашает в этот пустой дом Софью, взрослую уже дочку своего брата — парижского эмигранта Мстислава Николаевича Толстого[324], живущую с матерью в Ялте: он в последний момент успел бежать (настояли дети), семья осталась.

Ялтинские Толстые были очень бедны, мать давала частные уроки французского и музыки. Дети из-за классовой дискриминации не смогли получить высшего образования. Соня выучилась на медсестру в техникуме. Когда ее стали в середине 30-х выгонять с работы за происхождение, Толстой узнал об этом (через третье лицо) и вступился. Соня начала с ним переписываться. Он письмом пригласил ее в гости в Детское Село и очень хорошо принял. Все находили ее сходство с Марьяной, но именно с ней отношения у Сони не сложились: «она чувствовала, что я втиснулась в дом: я девочка, вторая девочка, Марьяне это не надо». Соня больше всех сдружилась с Федором.

И вот устраивается вечеринка, на которой он рассказывает о своих парижских впечатлениях. Вот как звучит эта история в версии ее двоюродного брата, Дмитрия Алексеевича Толстого:

> Любовь Васильевна Шапорина обожала Париж. Когда Толстой приехал в 1935 году из Парижа и стал рассказывать, Любовь Васильевна его выспрашивала: — Как там Париж, расскажите про Париж! Ах, Париж изумительный. Тут Алексей Николаевич вдруг разозлился на тех, кто его расспрашивал про Париж. — Подумаешь, Париж! Чего там особенного в этом Париже!
>
> И начал рассказывать ужасные гадости про Париж, про каких-то эмигрантских типов, про сутенеров, кокоток, про каких-то подлецов из эмигрантов.
>
> Тут страшно рассердилась Соня Толстая. И говорит ему: — Дядя Алеша, зачем ты все это рассказал про Париж? Это все неправда, тебе должно быть стыдно. Это тебя роняет. Как можно такое рассказывать!
>
> И это удивительно — Толстой стушевался. Он пробормотал: «Ну да ладно, я, конечно, перегнул палку, сгустил краски». Он не извинился, но сказал извиняющимся тоном, и Соня милостиво в ответ кивнула

— простила.

Это семейный рассказ, который Дмитрий Алексеевич, сам на той встрече не присутствовавший, слышал от старших и в таком виде запомнил.

Дмитрий Алексеевич упоминает Любовь Васильевну Шапорину в качестве «пропарижского» голоса. Любовь Васильевна и познакомилась-то с Толстым именно в Париже — в первые его парижские сезоны, скорее всего, в 1911 году, когда она была еще начинающей художницей. Во второй половине 20-х она провела в Париже четыре года. Всю оставшуюся жизнь — а жизнь эта была долгой — она тосковала по Парижу. Парижская ностальгия стала ее постоянной темой.

Толстой побывал в Париже в конце июня 1935 года в составе официальной советской делегации на Всемирный конгресс писателей в защиту культуры. Это был его первый визит в Париж после возвращения в СССР. Чувствовал он себя неловко. В психотерапевтических целях, будто ища подтверждения того, что сделал когда-то правильный выбор, он, бессознательно отбирая впечатления и передавая их, должен был упирать скорее на неприятные черты парижской жизни.

При этом любому другому оратору, посмевшему неодобрительно высказаться о Париже, он, скорее всего, возразил бы. Но за столом в Детском Селе кроме семьи и друзей-детскоселов — Фединых, Шапориных, Шишковых — были и чужие, и просто стукачи, перед которыми Толстой старался не перехвалить «капиталистов».

Вот какие характерные обертоны приписала этой встрече сама Софья Мстиславна в беседе с Н. М. Лозинской-Толстой и М. П. Лимаровой; беседа эта, имевшая место в 1995 году, записана на кассету и хранится в Самарском литературном музее:

> Дядя Алеша приехал из-за границы. Много народу собралось. Бронислава[325] — я в ней фальшь почувствовала мгновенно. Муж ее — ее ему навязали, прислали… Почему у всех такое подобострастие? Почему у меня его нет?
>
> Ну, надо мне знакомиться со второй столицей [Москвой].
>
> — Ну расскажите, Алексей Николаевич, про Париж!
>
> — Всемирный нужник.
>
> Я, провинциалка, говорю:
>
> — Ты уже потерял всякую способность понимать, что можно говорить на людях и что нельзя.
>
> И везде на лицах шок: Ах, что за нахалка такая?

Вдруг он говорит:

— Сонька, ты права.

И все выдохнули.

Наталии Васильевны не было, она была в Коктебеле. Наталия Васильевна молчаливо излучала что-то такое, что не давало… [Фраза на кассете не закончена].

Что стоит за всей этой ситуацией? Толстой с прошлого года в конфликте с женой и семьей, на грани развода. Только что, в Париже, он пережил крах. Поэтому он мрачен и зол. В том же августе произойдет бесповоротный его разрыв с семьей.

Его окружение настороженно и враждебно наблюдает за развитием событий. Любовь Васильевна — свидетельница расхождения Толстого с женой и ближайшая конфидентка Наталии Васильевны.

В 1935 году Софье Мстиславне двадцать восемь лет. Она не полностью солидарна с Толстыми, но все же свой человек в доме, член семьи. Понятно, на чьей стороне Соня во всей этой истории — ей, как и большинству присутствующих, все меньше и меньше нравится то, что происходит в Детском Селе. И у нее есть определенный моральный перевес — Толстой признает ее правоту.

Но почему? Видно, потому, что у Сони не просто провинциальная «чопорность»: она не принимает толстовского стиля жизни и пытается ему противостоять во имя того представления о человеческом достоинстве, которое есть у нее, но отсутствует у него. Она воспитана в той семье, к которой его когда-то не подпустили, и это может быть тайной подоплекой дядиного уважения к ней.

Вот ее рассказ о толстовских проделках того же лета:

Дядя Алеша перепил (здорово заложил) и вел себя не совсем с нашей провинциальной точки зрения.

— Пошли к Шапориным.

Там у них была какая-то мраморная фигура. Он взял губную помаду, нарисовал губы и соски разрисовал.

— Ребята, я художник.

Я говорю:

— Пойдем домой. Ты уже начал куролесить.

И, Никите:

— Забирай отца.

А Шапорин был негостеприимный. У них шла вечеринка. Толстой привел без приглашения всю компашку. Толстовское обыкновение — всю компанию забрать и шпарить туда. Я была иначе воспитана. Мама

ужасно боялась: «Сонюрочка, ты знаешь, мы тут в провинции обхамились. Ты же едешь в *такой* дом! [интонационное выделение].

Когда я вернулась, я сказала: «Мамочка, я их всех сдерживала!»

Мама — надо было знать мою маму: «— Ах! Что ты!»

Я решила уехать. Дядя Алеша:

— Ну, куда ты едешь?

— Каждый день ложиться в четыре утра и вставать в два часа дня я не привыкла (Там же).

Софья Мстиславна в точности подтверждает портрет Толстого, набросанный Шапориной: пьянство, безалаберность, хамство, похабство, — и, как кажется, показывает, что ее дядя, презирая свое подобострастное окружение, игнорирует элементарные социальные навыки. Но стоит ему напомнить о них, и он охотно опоминается.

Выслушав эту кассету, я была поражена: ведь сама Софья Мстиславна за несколько лет до того рассказала мне ту же самую историю о Париже, только действие ее происходило в 1923 году:

Алексей Николаевич приехал в 1923 году и вызвал меня в Москву. Он остановился у кого-то на квартире. У них собралось много народу, все наперебой восхищались: «Ах, Париж», Алексея Николаевича это раздражало, и он начал рассказывать про Париж всякие гадости. Тогда я говорю: «Дядя Алеша, этого не может быть, зачем ты это рассказываешь, ты себя роняешь». Это на него подействовало, он смутился и пробормотал: «Да, я лишку хватил».

Действительно, мы знаем, что в 1923 году, а именно в мае, когда Алексей Николаевич приезжал в Советскую Россию из эмигрантского Берлина с ознакомительным визитом, готовя почву для возвращения, он рассказывал о Париже весьма неожиданные вещи. Остановился он в Москве у своего тестя, но прием в его честь был устроен действительно на квартире у знакомых, а именно у друзей М. А. Булгакова Коморских; вечер этот описан в «Жизнеописании Михаила Булгакова» М. Чудаковой (Чудакова 1988: 260). На приеме присутствовал Михаил Булгаков, который впоследствии убийственно описал Толстого и его залихватские рассказы о Париже в своем «Театральном романе».

И действительно, на этом приеме была Софья Мстиславна. Толстой вызвал ее письмом из Ялты, где она жила. Она рассказывала об этом так:

> Он прислал письмо: «Ялта, Софье Мстиславне Толстой». — И дошло! Мама сказала: «Делаются демарши». Я была вся взволнована. Из его возвращения сделали повод для национального ликования.

Тут слышен отзвук материнской речи, наверное, сказавшей это по-французски. По поводу своего дяди Соня, конечно, переживала сложное чувство: тут и отвращение и гнев к человеку, совершившему предательство, — но, с другой стороны, и некое очарование. Но могла ли шестнадцатилетняя Соня при первой встрече в незнакомом доме позволить себе говорить таким вызывающим образом с сорокалетним человеком? Наверное, все же могла, ибо с 14 лет главой семьи была она, она же настояла и на том, чтобы отец ее из становившегося все более опасным Крыма отправился в эмиграцию, и он спасся. И именно чтобы сообщить ей о встречах в Париже с ее отцом, своим братом Стивой, о судьбе которого семья еще не знала (они знали только, что он добрался до Константинополя), Толстой и вызвал Соню из Ялты. Кажется, что и имя «Мстислав» своему отчаявшемуся инженеру Лосю, потерявшему все и покинувшему землю, на которой «нет пощады», Толстой в 1922 году, когда писался роман «Аэлита», дал в честь своего обездоленного брата.

Важно что перед нами повторяющаяся ситуация: как и в 1923 году, Толстой в 1935 году опять только что вернулся из Парижа и опять, вопреки ожиданиям и надеждам тех в этой интеллигентской компании, кто все еще ностальгировал по прежней жизни и утраченным связям с европейской культурой, он рассказывает о Париже несусветные гадости.

Однако вспомним, что и в самом начале литературной карьеры, в 1910 году, Толстой уже рассказывал о Париже, где успел прожить десять месяцев, совершенно то же самое! Блок, пообщавшись с литературной молодежью, записал: «Тяжелый и крупный Толстой рассказывает, конечно, о том, как кто кого побил в Париже». «Конечно»! То есть это была тогдашняя толстовская «пластинка», все уже привыкли, что Толстой не о музеях и не о салонах парижских говорит, а о драках и дебошах. Так что любые новые рассказы о Париже для Толстого неизбежно подключались к этой его собственной традиции.

О парижских художниках он учился писать в рассказах и романах 1910–1911 годов, а имидж свой строил, специально культивируя то, что отличало его от остальной литературной молодежи: грубость и хулиганство. Вот откуда ерничество Толстого: это его маска, созданная им в самом начале литературной жизни, чтобы не подражать, а порезче отличаться

от друга-врага Гумилева и от боготворимого, но не любящего его Блока.

Заметим, что, когда в жизни Толстого произойдут изменения и он расстанется с семьей, все будет происходить в регистре исключительного приличия. В новую свою жизнь Толстой языковую и бытовую разнузданность с собой не взял — новый его круг: стеснительный Горький, культурно неуверенные чекисты — ее бы не оценил.

Уже в августе Крандиевская, не привыкшая к роли униженной и оскорбленной, вскоре по возвращении домой Толстого уехала в Ленинград, оставив мужа в пустом доме в Детском. Впрочем, не в совсем пустом: очевидно предполагая, что семью спасет паллиатив, она сама незадолго до этого наняла ему хорошенькую молодую секретаршу из дворянской крымской семьи, Людмилу Крестинскую, которая недавно разошлась с мужем, писателем Баршевым[326]. Людмила, работавшая в библиотеке Союза писателей, недолго колебалась и приняла предложение Крандиевской, хотя ее якобы пугало легкомыслие Толстых. Сама же Наталия Васильевна переехала с детьми в квартиру на Кронверкской. Шапорина пишет:

> [8.XI.1935]. Наталья Васильевна решила уехать из Детского и сделала ошибку. Она мне говорила: «У нас будет чудная квартира[327], я буду учиться, потом буду работать в ВОКСе или в НКИД[328], я буду думать только о себе. Все заботы о других — это псу под хвост. Надо быть эгоисткой. Я заведу себе белье, как у куртизанки, хочу быть очень нарядной, хочу жить только для себя».
>
> Это была бравада, и вместе с тем в ней была надежда, что А.Н. без нее не проживет. Она уехала, поселив в Детском Людмилу Баршеву. (Шапорина Т.1: 199–200).

Идея, что Крандиевская сделала неверный шаг, продолжала преследовать долгие годы ее самое и укоренилась в семье. Толстой признался дочери Марьяне за день до смерти, что сам бы ни за что не разрушил семью (Толстая М. 1987: 201). Как видно, он хотел для себя свободы и неподконтрольности в личных делах, но вместе с этим еще и понимания и любви в своем собственном доме. Но на какие жертвы должна была пойти для этого Крандиевская? Да ведь и сам Толстой вряд ли был способен на такое сложное поведение, требовавшее сдержанности и терпения. На деле он создал ей атмосферу ненависти, которая на фоне их двадцатилетних любовных отношений стала для нее невыносимой. Для сохранения семьи ее собственного желания

оказалось недостаточно.

Толстой вначале не принял всерьез отъезда Наталии Васильевны из Детского. Он ничего подобного от жены не ожидал: ведь Крандиевская с самого их возвращения из эмиграции полностью подчинила себя семейным интересам, всегда была зависимой, всегда при нем — но когда понял, что ее решение серьезно, то бешено на него отреагировал. Казалось, что повторяется травматическая ситуация 1914 года, когда его оставила Софья. Похоже, что теперь его устроило бы любое решение, только не возврат к жестоко обидевшей его семье. Жене он писал 5 декабря 1935 года в духе этой смертельной обиды:

> Неужели все это вместе должно было привести к тому, что я, проведший сквозь невзгоды и жизненные бури двадцати лет суденышко моей семьи, — оценивался тобой и, значит, моими сыновьями, как нечто мелкое и презрительное? Вот к какому абсурду приводит человеческое высокомерие, — потому что только этим я могу объяснить отношение ко мне тебя и моей семьи, отношение, в котором нет уважения ко мне[329] (Греков 1991: 313).

Писатель чувствовал необходимость поставить на вид строптивой жене горячее одобрение миллионов читателей:

> Художник неотделим от человека. Если я большой художник, значит — большой человек.
>
> Искусство вообще в нашей семье никогда не пользовалось слишком большим *пьететом.* Напрасно. Погибают народы и цивилизации, не остается даже праха от их величия, но остается бессмертным *высшее* выражение человеческого духа — искусство. Наша эпоха выносит искусство на первое место по его культурным и социальным задачам. Все это я сознаю и к своим задачам отношусь с чрезвычайной серьезностью, тем более, что они подкреплены горячим отношением и требованиями ко мне миллионов моих сограждан (Греков 1991: 314).

Он почти убедил себя, задним числом, что жену необходимо было сменить по профессиональным соображениям!

Шапорина излагает продолжение истории следующим образом:

> [8.XI.1935]. Дальнейшие события развернулись с головокружительной быстротой: Людмила заменила

сразу Наталью Васильевну во всех смыслах, наверху, в комнате Натальи Васильевны, началось по ночам безумное веселье, куда приглашалась и Гаяна, дочь Елизаветы Кузьминой-Караваевой-Пиленко[330]. Юлия Ивановна[331] взвыла и донесла Наталье Васильевне. Фефа оскорбился за мать, приехал в Детское и сделал Алексею Николаевичу выговор за легкомысленное поведение. Алексей Николаевич по-видимому свету не взвидел — послал Фефу к черту, добавив «Чтобы твоей жидовской морды я никогда больше не видал».

Людмила уехала из Детского и скрылась за дымовой завесой. (Шапорина 2011-1: 200).

Толстой приехал в Ленинград и при Никите устроил дикую сцену жене. После этого он уехал с Фадеевым в Чехословакию, а вернувшись в Москву, страшно пил, за глаза развелся с Крандиевской и женился на Людмиле. Наталию Васильевну он уведомил об этом письмом. Наталия Васильевна погрузилась в тяжелую депрессию и выбралась из нее далеко не сразу:

> [14.XI.1935]. На днях Наталья Васильевна заехала ко мне на минуту с Фефой. «Приезжала, хотела отобрать кое-какие вещи, но рука не поднялась. Дом будет иметь разоренный вид, Алеша вернется, рассердится. Пусть сам отбирает». <…> «Моя личная жизнь кончена, женская жизнь». Я подвела Наталью Васильевну к зеркалу (Там же: 201).

Наталия Васильевна замуж больше не выходила, а посвятила себя детям: двое старших в это время обзаводились семьями и становились самостоятельными, все ее заботы теперь были о них. Тема дележа вещей, обсуждение судьбы кресел, диванов, картин станет чуть ли не основной в ее переписке с Толстым 1935 года. Сама Наталия Васильевна устроилась на работу заведующей литературной частью Ленинградского театра эстрады и впоследствии очень смешно рассказывала об этом периоде в своей жизни. Катастрофа вернула ее, давно забросившую стихи, превратившуюся в домохозяйку и секретаршу мужа, к поэзии. Вот ее стихи, написанные в ноябре 1941 года и никогда не публиковавшиеся:

> Голод, холод — что же будет?
> Будет то, что быть должно.
> Будет то, что русским людям
> И России суждено.

Да простят нам многоречье,
Донкихотство чувств и дум,
И российское увечье,
И витийства праздный шум!
Раб ленивый, раб лукавый,
Кто же, кто ты, мой народ?
Богоносец ли кровавый,
Иль запуганный юрод?
По закону ль, без закона,
Сдуру ль (Боже упаси!) —
Каратаевы платоны
Разбрелися на Руси?
Боготворцы ли? Иуды?
Мироносцы? Кулаки?
Чешут, чешут словоблуды
В мудрых спорах языки.
А в деревне — как находка,
Если встретится не вор.
А в деревне — только водка,
Матершинный разговор.
Только жмыхи вместо хлеба,
С лебедою пополам,
Да скелет, воздетый в небо,
Без Христа, без Бога храм.
Голод, холод… Что же будет?
Будет то, что быть должно.
Будет то, что русским людям
И России суждено.
А у тех простых, кто кровью
Залил путь свой на Руси,
У таких за суесловье
Ты прощения проси.

(ОР ИМЛИ, собрание В. Бонч-Бруевича)

«Под зябь»

Трудно было поверить — до такой степени быстро, неожиданно и смехотворно развивались события в доме Толстых. Шапорина иронизировала:

> [8.XI.1935]. Новый пятидесятитрехлетний Руслан нашел свою Людмилу. Я как-то возвращаюсь из города, мне звонит Старчаков: «Хотите знать последнюю новость: Алексей Николаевич женился, угадайте, на ком?» — «На Тимоше?» — «Хуже». — «На Людмиле??» — «Да, заходите, все расскажу».
>
> Его вызвала Наталья Васильевна и показала письмо. А еще до письма А.Н. виделся с Николаем Радловым и просил передать Тусе, что он женился и разводную скоро пришлет!
>
> Старчаков был потрясен: «Скажите мне, вы знаете жизнь, чем можно объяснить такой поступок? Что старик со мной делает? Ведь я выводил его в вожди, ведь послезавтра он уже был бы вождем, на месте Горького, послезавтра к нему стали бы уже ездить наркомы. Пока еще не ездили, он звал Бубнова, но тот не приехал. Завтра он бы уже приехал (Шапорина 2011-1: 200–201).

«Старомодная» Любовь Васильевна не одобряла прежде всего стилистическую составляющую поведения Толстого, которая казалась ей оскорблением всей его предыдущей жизни:

> Очень важна форма жизни. Тут была форма — был загородный открытый дом — полная чаша, прекрасная хозяйка — дом, где можно было принять Уэллса[332] или Бернарда Шоу[333]. Эти формы нельзя разбивать. Лев Николаевич бежал из Ясной Поляны в поисках истины. Алексей Николаевич подцепил молоденькую фифишку и едет в Кисловодск, совсем как герой Лейкина. Ну, увлекись Улановой и уезжай в Ниццу. — Жест! А то Людмилу, спавшую с Никитой и многими другими везут в Кисловодск (Там же).

Шапорина и другие близкие Толстому люди были в ужасе, полагая, что подобного рода развратное и безответственное поведение политически неправильно, что власти на это плохо посмотрят и что Толстому придется скоро почувствовать новое

отношение к себе: «Горький не станет его принимать с Людмилой», — писала Шапорина. Однако скоро до Ленинграда дошли слухи, что Толстой устроил в Москве грандиозный банкет в честь Людмилы, после чего последовал обед у Горьких в честь «молодоженов» (Там же). Такое ощущение, что власти только этого от него и ждали. Людмила оказалась вполне своей в Горках — может быть, даже больше, чем Толстой или сам Горький, который на этом пиру жизни вскоре оказался лишним. Толстой занял освободившееся место писателя № 1, поселившись в комфортабельном флигеле во дворе горьковского особняка. Все препятствия на пути его превращения в верного слугу режима исчезли. Он расстался с ленинградским кругом, помнящим его сменовеховство и по-путничество, с женой и детьми, стеснявшимися его литературного оппортунизма, и, поняв, как необходимо поступать, чтобы не погибнуть, вставил в трилогию повесть «Хлеб», повествующую о якобы выдающейся роли Сталина в Гражданской войне.

Шапорина после описанных событий полностью утратила уважение к Толстому. Мемуаристка приводит высказывание Александра Старчакова, который за неудержимым толстовским приспособленчеством середины 30-х следил с иронией и презрением. Он сказал ей в конце 1935 года:

> [17.XII.1935]. Советскую литературу надо оставить под зябь, и писателей уничтожить, как сапных лошадей. Через 10 лет, не раньше, разрешить писать. Литература у нас заросла бурьяном: здесь пасся Лавренев, Федин, другие; чертополох вырос выше человеческого роста. Под зябь (Там же: 205).

В это время Толстой совсем бросил писать, только переделывал свои произведения для детей. Услышав, что Толстой взял заказ на переработку для детей «Петра Первого», Старчаков жестоко сострил на его счет. Шапорина записала: «Старчаков: Алексей Николаевич говорил ему, что переделал “Петра” для детей, Детгиз (Семашко) много ему должен. «Для кого вы еще теперь писать будете, Алексей Николаевич? — спросил его Старчаков. — Для жесткокрылых или для ластоногих?» (Шапорина-1: 187).

В следующем, 1936 году Старчакова арестовали и вскоре расстреляли, схватили и жену и отправили в лагерь. Тогда Шапорина взяла к себе обеих их девочек, Галю и Мару, и они жили с ней, жестоко бедствовавшей, до конца войны и возвращения их матери. Шапорина считала, что Толстой,

возможно, был причастен к этому аресту.

Услышав фразу о ластоногих от меня в 1996 году, мой отец Д. А. Толстой заметил: «Вот этого ему и не простил А. Н. Эту фразу на следующий день все повторяли. Он и запомнил». По всей вероятности, и он, и Шапорина ошибались. Связь Старчакова, главы ленинградского отделения «Известий», с разгромленным партийным руководством кировского Ленинграда была более основательной причиной его трагического конца, чем недовольство им Толстого.

Шапорина склонна была винить Толстого в слишком многом. Она больше не считала его ни большим человеком, ни большим писателем. Ее можно понять: образ Толстого, сохраненный ею, это Толстой его морального надира, — первой половины 1930-х годов. 11 марта 1945 года, вскоре после смерти Толстого 23 февраля, она записала слова Федина, сказанные им о Шишкове:

> «Поистине он дал нам много счастья. Это был Человек». О Толстом этого не скажешь. Это был не крупный человек и друзей не оставил. Он людей не ценил, не любил, они были ему не нужны. От скольких людей — друзей он отрекся на моих глазах — Замятин, Старчаков… (Там же: 468).

Она потеряла Толстого из виду в середине 30-х и и не знала, что еще до конца этого десятилетия ему предстояла новая метаморфоза и новая, более достойная общественная роль (Перхин 2000; Оклянский 2009; Толстая 2009). В начале 1952 года она (скорее всего, на семейном вечере в день смерти Толстого, 23 февраля) услышала воспоминания Вл. Дм. Бонч-Бруевича, где говорилось о том, как Толстой мечтал о послевоенной либерализации. Любовь Васильевна не согласилась с автором:

> [24.11.1952]. Он приводит свои разговоры с Алексеем Николаевичем, причем, конечно, заставляет Толстого высказывать его собственные, бончевские мысли, свою неудовлетворенность настоящим режимом. «Наша великая Конституция выполняется на 5 %, и все наши помыслы должны быть направлены на осуществление ее…» Это главный лейтмотив воспоминаний. Это, конечно, не слова Толстого. Наталья Васильевна хорошо его знала, по ее словам, последнее время А.Н. скорее идеализировал все совершающееся, чтобы не нарушать своего покоя.
>
> Он не был воителем, а шел на все компромиссы

(Шапорина 2011-2: 20).

Но ведь и Наталия Васильевна потеряла связь с Толстым приблизительно в то же время, что и Любовь Васильевна: отношения теперь были плохие, она лишь несколько раз общалась с ним во время войны, устраивая дела детей, часто эти встречи кончались скандалом. Вряд ли она по своим впечатлениям середины 1930-х могла судить о Толстом последних лет. На самом деле записная книжка Толстого военного времени сохранила его мечты о послевоенной России:

> После мира будет нэп, ничем не похожий на прежний нэп. …будет открыта возможность личной инициативы, которая не станет в противоречие с основами нашего законодательства и строя, но будет дополнять и обогащать их. Будет длительная борьба между старыми формами бюрократического аппарата и новым государственным чиновником, выдвинутым самой жизнью. Победят последние. Народ, вернувшись с войны, ничего не будет бояться. Он будет требователен и инициативен. Расцветут ремесла и всевозможные артели, борющиеся за сбыт своей продукции. Резко повысится качество. Наш рубль станет международной валютой. … Китайская стена довоенной России рухнет. Россия самым фактом своего роста и процветания станет привлекать все взоры (Толстой 1965: 345–346).

Толстовское противопоставление «бюрократического аппарата» и «новых государственных чиновников» наверняка означает замену старой, то есть партийной власти властью государственной. Наверное, это было написано до Сталинграда, перед тем как в войне обозначился русский перевес и Сталин почувствовал себя увереннее.

В 1935 году Шапорина исполнила свой замысел. Театр ее осуществился:

> [1.VII.1935]. Жизнь идет, навертывается на человека как клубок, и нет ему времени ни думать, ни печалиться о других, только бы свои беды развести. Организовала я таки Кукольный театр, третий раз. Но как это все трудно, и удастся ли мне все то сделать, что хочется, уж и не знаю» (Шапорина 2011-1: 196).

В марте 1936 года она начинает работать над пьесой «Золотой ключик», которую Толстой стремительно переделал из

романа и отдал ей параллельно с Детским театром в Москве. В 1937 году Любовь Васильевна, жившая на улице Петра Лаврова, бывшей Фурштадтской, в двух шагах от Большого дома на Литейном, слышит по ночам выстрелы. Она не может спать по ночам. В одну такую ночь она «в три ч<аса> ночи слышала выстрелы пачками» и поняла, что в этот час это могут быть только расстрелы. 10.X.37 она записывает: «Куклы — убежище. Сказка. Живая сказка» (Шапорина-1: 215). Куклы спасали ее от ужасов действительности.

Этот третий ее театр просуществовал некоторое время, пока все же не слился с тем же театром марионеток Евгения Деммени. Позднее, после войны, возродить его ей уже не удалось. Пенсию ей дали, очевидно, за заслуги во время блокады (она ухаживала за больными), но через несколько лет отобрали. Любовь Васильевна поддерживала отношения с лучшей ленинградской интеллигенцией, как-то зарабатывала, переводила: Стендаля для Собрания сочинений, пьесы Пиранделло, а затем и «Книгу моей жизни» Стравинского, а главное — шила своих потрясающих кукол. Это были странные куклы, не «хорошенькие», а ироничные или зловеще-выразительные, совсем не похожие ни на что из того, что мне, маленькой, до того приходилось видеть: она дарила их бабушке Наталии Васильевне и всему семейству.

Любовь Васильевна пришла к Наталии Васильевне в конце 1950-х, когда та жила с Дмитрием Алексеевичем Толстым и его новой женой Татьяной Николаевной Пустоваловой. Т.Н. тогда поразилась: у нее на ногах были подошвы, привязанные веревочками. Сверху было навязано тряпье. Все пришли в ужас и нашли для нее — высокой, крупной, с большими ногами — Митины туфли. И она так легко взяла, улыбнулась: «Это мне подойдет». «Она была такая красивая, большеглазая, необыкновенно любезная, значительная», — вспоминала Т.Н.

Я помню ее, высокую, непримиримо горестную, измученно красивую старуху с огромными трагическими опухшими очами, всегда в неописуемом пальто (что бы ей ни дарили, исчезало без следа). Бабушка Наталия Васильевна приводила меня, маленькую, в ее темную, будто «подводную» квартиру на Петра Лаврова, увешанную старинным бисерным шитьем — она собирала бисер. Приемные дети уже давно оставили ее. Отношения с ними, кажется, были неважные; она жила теперь с внуком Петей, школьником, и запомнились ее жалобы на него, на его разбросанность и отсутствие твердых нравственных принципов, до странности похожие на жалобы на его отца и деда, которые я прочла в ее дневнике через полстолетия.

ГЛАВА 8. ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК К СЕРЕБРЯНОМУ ВЕКУ [334]

Инварианты Толстого и «Золотой ключик». — Символические цвета. — Часовые механизмы с секретом. — Что освещает пыльный луч? — Символизм золотого ключа. — Где прототип этого ключа? — Буратгино, или Петрушка. — Нисхождение без преображения. — К вопросу о новом герое. — «Золотой ключик» как очередная «смена вех». — Героини голубенькие и зелененькие. — Внутренний шов. — Железная крестная. — Барсучья нора. — Мальвинизация Кати. — В защиту Мейерхольда. — Реалии сказки.

Инварианты Толстого и «Золотой ключик»

Одновременно с «Аэлитой» в Берлине Толстой работал над еще одним проектом, который, как и эта вещь, активировал мистические и мифологические ассоциации из времени петербургского литературного ученичества Толстого и даже касался глубоко личных переживаний; частично те же мотивы, как было показано выше, переплескивались и в «Аэлиту». Речь идет о переводе «Приключений Пиноккио» Карло Коллоди, сделанном в Берлине Ниной Петровской. Перевод был отредактирован Толстым и вышел в Берлине в 1924 году, уже после его отъезда в Россию.

Можно быть уверенным, что именно Толстой рекомендовал Петровской для перевода повесть Коллоди, к которой он, очевидно, был давно неравнодушен и которую в 1935 году переработал и издал как свое оригинальное сочинение под названием «Золотой ключик, или Приключения Буратино. Новый роман для детей и взрослых».

В предисловии Толстого к «Золотому ключику» он так объяснил свое вольное обращение с текстом Коллоди:

> Когда я был маленький, — очень, очень давно, — я читал одну книжку: она называлась «Пиноккио, или Похождения деревянной куклы» (деревянная кукла по-итальянски — буратино).
>
> Я часто рассказывал моим товарищам, девочкам и мальчикам, занимательные приключения Буратино. Но так как книжка потерялась, то я рассказывал каждый раз по-разному, выдумывал такие похождения, каких в книге совсем и не было.

Теперь, через много-много лет, я припомнил моего старого друга Буратино и надумал рассказать вам, девочки и мальчики, необычайную историю про этого деревянного человечка (Толстой ПСС-12: 59).

Предисловие Толстого лишь отчасти было литературной мистификацией. Он действительно мог читать «Пиноккио» в детстве: переводы на русский язык сказки Коллоди начинаются с 1890-х годов, правда, имя Пиноккио в них не фигурирует. Этого нельзя проверить, зато нам кажется несомненным, что Толстой ознакомился с более новым переводом сказки Коллоди, который печатался в течение всего 1906 года в журнале «Задушевное слово» для младшего возраста, начиная с № 1 (с. 14–16), под

следующим заголовком: «Приключения деревянного мальчика. Повесть для детей К. Коллоди. Перевод с 15-го итальянского издания Камилла Данини».

Напомним, что летом 1906 года Александра Леонтьевна внезапно умерла от менингита. Первую половину этого года Толстой провел в Германии и плохо знал, что писала в последнее время мать. Нет сомнения, что он с особенным вниманием читал еще неизвестные ему произведения последнего года ее жизни. Помимо ее книги о своем детстве в комплекте «Задушевного слова» за 1906 год для старших у нее были также опубликованы в комплекте для младшего возраста за тот же год рассказы о маленьком мальчике Орте и его детстве: это были эпизоды его собственного детства. Чтобы выудить рассказы Александры Леонтьевны, которые печатались по одной странице в номер, Толстому приходилось листать весь журнал — тоненькую, большого формата брошюру, наполненную коротенькими материалами. Пролистывая вслед за ним комплект «Задушевного слова» для маленьких за 1906 год, я увидела, что во втором номере «Задушевного слова», где на с. 28 был напечатан рассказ его матери А. Л. Толстой «День проказника», на соседней же странице шел второй эпизод сказки Коллоди «Приключения деревянного мальчика», и так повторялось еще три или четыре раза. Отсюда вывод: прорастающее собственными замыслами воспоминание о материнской детской прозе переплеталось у Толстого с тогда же заодно прочитанным «Пиноккио».

Сюда же, в этот клубок, могли вплестись и другие материалы. Рядом с одним из эпизодов «Пиноккио» Коллоди в «Задушевном слове» была помещена следующая сказочка, подтверждающая, как кажется, знакомство Толстого со всем этим блоком текстов:

> ЗАВЕТНАЯ ДВЕРЬ.
> Сказка М. Бродовского
> Жила-была маленькая принцесса.
> В самом отдаленном конце дворца, в котором проживала принцесса, была одна дверь, которая всегда оставалась наглухо запертой.
> — Когда ты станешь постарше, — часто говорил ей отец, — я тебе дам ключ от этой двери, ты ее отопрешь, и за ней ты найдешь свое счастье. <…>
> Принцесса побежала со всех ног, дрожащими от волнения руками открыла дверь, вошла — и остолбенела: в комнате стояла прялка с начатой пряжей, на столе лежала развернутая книга[,] и больше ничего не было в комнате.

В слезах принцесса прибежала к отцу.

— Ты говорил, что за дверью мое счастье, а там только прялка и книга! — жаловалась она.

— Дочь моя, — сказал отец, — прялка — для работы, для труда; книга — для чтения, для знания. А труд и знание — единственное верное счастье человека (Бродовский: 35).

Тема двери с ключом и счастья, обретаемого в любимом труде, была в сознании Толстого так давно, что он мог забыть о ее точном адресе — непритязательной сказочке известного русского педагога и методиста.

Детские сказки, которые Толстой писал в 1910-х годах, создавались с установкой на фольклор в ремизовском, несколько чересчур взрослом, «темном» тембре и с опорой на разговорный русский язык. Тогда воспоминание о «Пиноккио» не пригодилось.

Русский текст «Приключений Пиноккио», вышедший в 1924 году в Берлине, отличается от предшествующих русских переводов сказки Коллоди именно русификацией и «зощенковской» стремительной краткостью — по резонному предположению Мирона Петровского, эти качества были результатом толстовской обработки (Петровский 2006: 238–239).

Но текст Петровской — Толстого отличался от предыдущих русских обработок для детей и по содержанию. Петровская и/или Толстой не захотели снимать оккультные моменты, которые есть у Коллоди и которые обычно выбрасывались из ранних переделок. Впрочем, так же поступали и позднейшие советские переводчики. Вот сцена первого появления Феи у Коллоди, которая выпущена даже из новейшего «полного» русского перевода Э. Казакевича и для русского читателя звучит полнейшим сюрпризом: у окна беленького домика в ночном лесу стоит

una bella Bambina, coi capelli turchini e il viso bianco come un’immagine di cera, gli occhi chiusi e le mani incrociati sul petto, la quale senza muover punto la labbra, disse con una vocina che pareva venisse dall’altro mondo:

— In questo casa non c’e nessunto; sono tutti morti.

— Aprimi a meno tu! — grido Pinocchio piangendo e raccomandosi.

— Sono morta anch’io.

— Morta? e allora che cosa fai costi alia finestra?

— Aspetto la bara che venga a portarmi via (Коллоди 1911: 85).

В переводе Петровской — Толстого это выглядит так:

> В окне домика появилась хорошенькая девочка с голубыми волосами, с закрытыми глазами, с ручками, сложенными на груди, с восковым личиком. Раскрыв посиневшие губки, она сказала: — Не стучи! В этом доме никого нет. Все умерли.
>
> — Отопри. За мной гонятся разбойники! — крикнул Пиноккио.
>
> — Я не могу тебе отпереть, потому что я тоже умерла. Меня скоро повезут на кладбище (Коллоди 1924: 36–37).

Здесь опущены детали: по-итальянски Фея (Волшебница у Петровской — Толстого) говорит, не шевеля губами, и голос ее доносится как бы с того света. Опущен и иронический вопрос героя: «А что ты тогда делаешь у окна?» и ответ: «Жду, чтоб меня отвезли на кладбище».

Но все главное сохранено. Видимо, рефлексом этого эпизода в «Золотом ключике» является затрудненное пробуждение «девочки с голубыми волосами». Из-за него (как и у Коллоди) разбойникам удается повесить Буратино вверх ногами на дереве.

Интереснее всего то, что у Петровской — Толстого добавлен эпизод, которого нет у Коллоди, а в нем как раз подчеркивается оккультная природа Феи. В конце 14-й главы «Приключений Пиноккио» герой узнает свою Фею в «доброй девушке», которая предлагает ему помочь ей нести кувшин. В начале 15-й главы она объясняет ему, что надо учиться и работать: тот, кто не работает, кончает больницей или тюрьмой. Вместо полезных нравоучений, которые на героя не действуют, в берлинском «Пиноккио» Волшебница пугает его своими страшными превращениями в духе то ли «Вия», то ли «Страшной мести», а поскольку у него любящее сердце, это срабатывает. Похожими путями впоследствии будет очеловечиваться и Буратино:

> — Во-вторых, — сказала Волшебница и прищурилась, — надо начать учиться, ходить в школу.
>
> — У меня что-то живот очень заболел, — слабым голосом проговорил Пиноккио. — Может быть, об ученьи мы как-нибудь в другой раз поговорим.
>
> Волшебница, поджав губы, молчала.
>
> — Я бы рад учиться, да у меня, как только примусь учиться, — живот страшно болит…
>
> Волшебница сидела, молчала, щеки у нее начали синеть, глаза проваливаться, нос вытягивался,

подбородок лез вперед, лицо становилось таким страшным, точно ей было уже не меньше тысячи лет… И вдруг она начала пропадать, сквозь нее даже стала видна спинка стула. Пиноккио ужасно перепугался и закричал:

— Да буду я учиться… сию минуту в школу побегу, только не пропадайте.

Волшебница засмеялась и опять стала похожей на девочку с голубыми волосами (Коллоди 1924: 64–65).

Следы подобного осовременивания гоголевской метаморфозы отыскиваются в военном очерке Толстого «Макс Вук» (осень 1914 года): у немецкого обывателя, ставшего рьяным патриотом, «нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих забегали зеленые огни, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копье, изо рта выбежал клык» (Толстой ПСС-7: 112).

Символические цвета

Не приходится сомневаться, что голубые волосы Феи у Коллоди суть такой же отголосок романтического мифа, как и появление Феи во многих обличьях и как ее склонность то и дело умирать, так ярко продемонстрированная Толстым с помощью гоголевского ресурса.

Как мы уже видели, в «Аэлите» Толстой «через голову» запоздалого последователя романтиков Коллоди воссоздает главный прототип оккультно-романтической героини — голубой цветок Новалиса. Мотив лазоревого цвета связывает Фею Коллоди с Аэлитой: и с «лазоревой рощей», окружающей ее дом, и с «лазоревыми цветами с восковыми лепестками», и с ее одеянием ведьмы и тайным знанием, ей открытым, и, не в последнюю очередь, с ее статусом не «вполне живой» и «воскрешаемой». Проективно он связан и с «Золотым ключиком»: «девочкой с голубыми волосами», «уединенный домик» которой «на сизой поляне» окружают многократно упоминаемые «лазоревые цветы». За ней, как и за марсианкой Аэлитой, стоит новалисовский миф, и ее условно-романтическое, искусственное имя Мальвина указывает на переводы Жуковского — ближайший аналог высокого романтизма в отечественной словесности.

И другие тексты 1920-х годов имеют проективное воздействие на «Золотой ключик». Голубой бант на платье девочки Лили и второй голубой бант в виде бабочки в волосах обещают девочку с голубыми волосами, с бабочками в ролях прислужниц. Лиля, конечно, уже немножко кукла: «Никите показалось, что это не настоящая девочка, до того хорошенькая». Когда Лилю вносят на руках в дом Никиты, она крепко спит, утомившись в дороге. Это напоминает первое появление «девочки с голубыми волосами» (она же фея, или волшебница) в сказке Коллоди о Пиноккио: у нее глаза тоже закрыты, там это мотивировано тем, что она «мертва». Вспомним, что в «Золотом ключике», в сцене, описывающей первую встречу Буратино, преследуемого разбойниками, с Мальвиной, та тоже не может проснуться и открыть глаза, и это дает возможность антагонистам расправиться с героем.

Символические цвета использованы в 1935 году почти в шутку; Мальвина оказывается девочкой с железным характером и редкостной занудой. Буратино не влюбляется в нее, а убегает прочь. От «берлинской лазури» «Аэлиты» здесь осталось только эхо: «блаженная страна Азоро» из берлинских записей или марсианская Азора (azur и есть лазурь) аукнулась известным

палиндромом Фета, который Мальвина диктует Буратино: «А роза упала на лапу Азора». О блоковском круге ассоциаций этой фразы: Изора, роза — писал Петровский (Петровский 2006: 249–259).

Часовые механизмы с секретом

Театр, который находит Буратино, заводной, с башенками. Герои заводят часы на одной из башен, и начинается представление, напоминающее парад фигурок в старинных часах или уличных шарманках; оно инсценирует детские стихи Маршака и Чуковского: сказка как бы мечтает о «реальности». Итак, театр Буратино — это музыкальная шкатулка с часовым механизмом, «городок в табакерке».

Тема часового механизма в новой русской литературе после «Петербурга» Белого не может не соотноситься с узловой мифологемой этого романа — часового механизма как оператора конца времен, апокалиптической «сардинницы ужасного содержания» — коробочки с вложенной туда тикающей бомбой.

Да и гораздо ближе, в собственных произведениях Толстого, мотив часов часто бывал осложнен символическими обертонами, как в «Повести о многих превосходных вещах» (см. выше), где герою снится угроза остановки часов, то есть конец родового времени, конец старого дома России.

Тематика часовой пружины соотнесена с барочной моделью мира и человека как заводных механизмов, сохраненной в поэтической и мистической традиции. В романе «Хождение по мукам» (1920–1921) одна из сестер, Катя Смоковникова, на пороге смерти слышит нарастающий грозный шум часовой пружины: «как пружина в стенных часах, медленный, низкий звук»; «часовая пружина в стенных часах»; «в черной бездне ледяной бессмертный звук» (Толстой ПСС-7: 260–262).

Образ часовой пружины, подсказанный теософскими увлечениями эпохи, запечатлен в стихотворении Крандиевской «Памяти Скрябина» (1916):

> Начало жизни было звук.
> Спираль во тьме гудела, пела,
> Торжественный сужая круг,
> Пока ядро не затвердело.
> И стала сердцевиной твердь —
> Цветущей, грубой плотью звука,
> И стала музыка порукой
> Того, что мы вернемся в смерть.

(Крандиевская 1992: 21)[335]

В финале сказки Толстого герой заводит часовую пружину в своем театре, что, после нисхождения в толщу земли, без всякого сомнения означает проход через смерть и начало отсчета новой жизни.

Тут уместно вспомнить, что «Золотой ключик» был написан на одре болезни, первой серьезной болезни в жизни Толстого — двойного инфаркта в конце декабря 1935 года, когда Толстой впервые пережил близость смерти.

Часы в «Детстве Никиты» появляются в сочетании с коробочкой, украшенной сакральными цветами: по синему золотой звездой. «Софийность», «вечная женственность» совмещена с эмблемой Рождества. Вместе все это означает конец и начало, надежду на спасение и защиту в новом и неведомом мире. С этой звездой сопоставима молния на занавесе «чудного» театра Буратино. Звезды и молнии, скрывающие тайну, новость, «откровение в грозе и буре», суть апокалиптические символы нового века и новой жизни, общепонятные для искусства революции.

На занавесе кукольного театра Карабаса Барабаса и на ставнях домика Мальвины находится один и тот же старый рисунок: луна, солнце, звезды. Современная исследовательница соотносит его с вселенской округлостью (Чернышева 1995). Не правильнее ли прочесть его не в пространственном, а в темпоральном ключе: круговорот времен, вечный возврат, языческий, халдейский хоровод? Ему и противостоит золотая на синем фоне звезда, то есть «Рождество», «новая религия» — или молния, то есть апокалипсис, революция духа, побег из театра и получение театра, то есть мира, в «свои собственные руки».

Что освещает пыльный луч?

Кажется, никто еще не обращал внимания на поразительное сходство двух эпизодов, разделенных 15 годами: финалом «Золотого ключика» и сценой первого появления Аэлиты. Совпадения между ними дословные.

> Буратино обеими руками приподнимал истлевший войлок, — им было занавешено отверстие в каменной стене. Оттуда лился голубой свет. (Здесь этот голубой свет дан для пущей загадочности, активируя в памяти голубое как сигнал астральности, но и реалистическая мотивировка налицо: слабое проникновение дневного света в темноту будет окрашено в голубой. — *Е.Т.*) Первое, что они увидели, когда пролезли в отверстие, это расходящиеся лучи солнца. Они падали со сводчатого потолка через круглое окно. Широкие лучи с танцующими в них пылинками освещали круглую комнату из желтоватого мрамора (Толстой ПСС-12: 130–131).

Это античная архитектура — реминисценция Пантеона. В сакральном центре храмового интерьера находится… кукольный театрик. Это, вообще говоря, странно. Может быть, легче понять это сочетание, если вспомнить о теориях Вячеслава Иванова, мечтавшего о преображении народной, соборной жизни путем ее театрализации. В пьесе «Самое главное» Евреинова (1920, парижская премьера — 1921) сделана попытка буквально понять лозунг «театрализации жизни»: тема ее — эллинская и христианская, магическая и священная, спасительная и вечная природа театра. Идея о сакральности кукольного театра находит выражение в тексте, типичном для дореволюционного развития символистского мифа о кукольном театре: я имею в виду письмо О. П. Флоренского Н. Я. Симонович-Ефимовой, опубликованное в качестве предисловия к ее книге «Записки петрушечника» (1925): «…Через кукольный театр мы вновь, хотя бы и смутно, видим утраченный эдем и потому вновь вступаем в общение друг с другом в своем заветном, что храним обычно, каждый про себя, как тайну — не только друг от друга, но и от себя самого. Сияющий в лучах закатного солнца, театр открывается окном в вечно живое детство» (Флоренский: 536).

За 12 лет до того у Толстого тот же самый интерьер фигурировал как марсианский: «Пыльный свет с купола падал на

желтоватые с золотистыми искрами стены» (Толстой ПСС-4: 137). Вскоре мотив пыльного луча повторяется: «Лучи света с танцующей в них пылью падали сквозь потолочные окна на мозаичный пол» (Там же: 158). Герой встречает прекрасную девушку в нимбе луча — в раннем варианте это ярче: «Над высоко поднятыми ее волосами танцевали пылинки в луче, упавшем, как меч, на золоченые переплеты книг» (Толстой 1923: 102) — в каноническом тексте сказано просто «падающем».

Культ живой любви в «Аэлите» продолжает линию, начатую еще до революции: Алексей Толстой лукаво заставил своего персонажа уже в неопубликованной пьесе «День Ряполовского» обвинить некоего автора, создавшего свою «религию любви», в богостроительстве, затем проповедовал любовь в «Больших неприятностях» и других вещах начала 1910-х. Он, конечно, намекал на себя. Именно эта «религия» согревает человеческим смыслом его ранние произведения, рефреном которых становится «Только бы любить!». Сакральные софийно-богородичные черты приобретал женский образ во впоследствии снятом предисловии к берлинскому книжному изданию «Хождения по мукам»: «…о прекраснейшем на земле, о милосердной любви, о русской женщине, неслышными стопами прошедшей по всем мукам, заслонив ладонью от ледяных, от смрадных ветров живой огонь светильника Невесты. Книги этой трилогии я посвящаю Наталье Крандиевской-Толстой» (Толстой 1922а: 4). «Счастье живой любви» оказывается залогом победы над сверхчеловеческими силами зла.

В 1922 году Толстой пишет статью «Великая страсть» о Горьком — Горьком, только что покинувшем ленинскую Россию, вставшем над схваткой и впервые оказавшемся ему близким по духу: «И вот — путь от хриплого крика Буревестника, к милому, у костра, у ручья, голосу отшельника: “…теперь ты свободен. Освободись же от последних, самых страшных цепей, тех, что лежат на сердце — возлюби. <…> Страстный путь ведет к любви и милосердию. Ими строится дом жизни”» (Толстой 1984: 80).

В 1922 году Бог живой, любовь занимала то самое место в центре сакрального пространства, «в луче», которое потом займет театр. Найденный Буратино в подземелье кукольный театр, освещенный лучом, падающим сверху сквозь круглое отверстие, является полным «двойником» Аэлиты, впервые увиденной в таком же освещении: сакрализованная любовь замещается сакрализованным же символом творчества.

Оказывается, у Толстого такая эквивалентность — дело нередкое. Есть удивительное сходство между фразами из конца рассказа Толстого «Милосердия!» (1918) и из финала романа

«Хождение по мукам» (1921). Вот эта запоминающаяся (похоже, что эхо ее звучит в «Белой гвардии» Булгакова) фраза из рассказа «Милосердия!»:

> Прогремят события, прошумят темные ветры истории, умрут и снова народятся царства, а на озаряемых рампою подмостках все так же будут похаживать итальяночки с длинными ресницами и итальянцы с наклеенными бородами, затягивая, заманивая из жизни грубой и тяжкой в свою призрачную, легкую жизнь (ПСС 4: 438).

Так же построена фраза из конца «Хождения по мукам» (впоследствии роман «Сестры»): «…пройдут года, утихнут войны, отшумят революции, и нетленным останется одно только — кроткое, нежное, любимое сердце ваше…» (Толстой 1921-7: 43). Для Толстого лишь две вещи на свете нетленны — искусство и любовь.

И сам мотив солнечной пыли двоится у Толстого подобным же образом. В «Аэлите», в духе теории панспермии, не потерявшей и поныне свое значение, это споры жизни, рассеянные по космическому пространству, а в его уже цитированной выше рецензии на парижские гастроли «Летучей мыши» Никиты Валиева это радужная пыль искусства, животворящая пыль театральных кулис.

В «Детстве Никиты» две эти вещи связаны в своем истоке: «музыкальный ящичек», то есть творческий дар, приводится в действие эротическим импульсом. Существует текст, по времени посредующий между началом 20-х и серединой 30-х: это начало «Петра Первого», сцена околдовывания юного варварского царя кукуйскими немцами. Предъявленные ему шкатулка и живая девушка поют и танцуют, но нельзя узнать почему — иначе они перестанут петь и танцевать. Волшебный ящик искусства, его потерянный рай опять оказывается равен эросу. Очарование Анхен, ее бездонно синие глаза, как и музыкальный ящик старого Монса, навевают образ дивной и прелестной игрушечно-уютной страны, залитой золотым закатным (то есть западным) солнцем. В «Аэлите» это Азора — блаженный край лада и гармонии, маленьких марсиан, похожих, на фоне каналов и барок, на маленьких голландцев. И конечно, это все кукольное — кукольный рай заводных чудес, как в волшебном театре Буратино.

В «Золотом ключике» любовь исчезла из сакрального пространства, уступив место театру. В сказке Толстого нет любви — вернее, любовь не связывает героя и героиню. Очевидно, дело в

том, когда, для кого и для чего написана эта вещь, о чем ниже.

Символизм золотого ключа

Петровский высоко оценил находку Толстого — символический образ золотого ключика, которого нет у Коллоди. Однако в своих разысканиях о семантике этого символа он ограничился упоминанием «ключей счастья» — фольклорной мифологемы, использованной Н. Некрасовым в главе о печальной русской женской доле из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»; упомянул об эротическом наполнении этой мифологемы в романе Вербицкой «Ключи счастья» и о блоковском «серебряном ключике» к сердцу любимой.

Но символ ключа гораздо многозначнее: власть ключей — это духовная власть. Огромные ключи держали в руках египетские боги — это были ключи к вечной жизни. Римский Янус держал два ключа — серебряный и золотой, ключи дня и ночи. В христанстве ключ означает власть открывать и закрывать небо, возложенную Христом на св. Петра. В Коране то же означает Шахада, ключ к раю.

С другой стороны, ключ есть символ тайны, в которую надо проникнуть, загадки, которую надо решить, задачи, которую надо осуществить (Шевалье и др. 1973). Ключ — как бы память об инициации, древнее, но живое звено ее, через которое сохраняется связь мифа, религии и сказки. Ближе всего этот древний смысл закреплен в религиозном фольклоре.

Важный претекст дает Ремизов, один из литературных учителей Толстого в 1907–1909 годах, в своей ранней новаторской книге «Лимонарь» (1907), где излагается сюжет об апостоле Петре и Иуде; Иуда крадет райское наливное яблоко и золотые ключи у св. Петра:

> — С золотыми ключами теперь Иуде всюду дорога.
>
> — Всякий теперь за Петра примет.
>
> — Легко прошел Иуда васильковый путь; подшвыривал яблоко, подхватывал другой рукой, гремел ключами.
>
> — Так добрался злонравный до райских врат.
>
> — И запели золотые ключи, — пели райские, отворяли врата.
>
> Дело сделано.
>
> Забрал Иуда солнце, месяц, утреннюю зарю, престол Господен, купель Христову <…> да с ношей в охапку тем же порядком прямо в ад — преисподнюю (Ремизов 1907: 42–43).

Золотые ключи здесь — ключи к раю, но еретический Ремизов, подрывая основные христианские мифологемы, заставляет их послушно открыть рай для негодяя.

Фольклор дал и второе значение символу ключа — эротическое, например в загадках. Юный Толстой во второй книге стихов «За синими реками» (1911), играя в русское язычество, писал: «Подобрался ключ-кремень / К алому замочку» («Весенняя песня»). Это тоже ключ к бессмертию, но в надличном, родовом аспекте. Романтизм как раз и реабилитирует это отторгнутое высокой культурой, забытое значение: по Новалису, главный ключ, ключ к пониманию природы и ее магическому пересозданию, и есть любовь: «Любовь — ключ, открывающий мир чудес» (Венгерова: XXXI), — толкование, видимо, актуальное для берлинского периода Толстого. Сходную трактовку ключа можно найти в раннем стихотворении Крандиевской «Таро, египетские карты» (1912 или 1913):

Мечи и кубки, символ древний,
К стихиям мира тайный ключ,
Цветы и лев у ног царевны,
И голубой астральный луч…

(Крандиевская 1992: 53).

Здесь сила, символизированная львом, которая укрощает низшие страсти, — это сила любви, она же — к «стихиям мира тайный ключ»: мечи и кубки замещают мужские и женские символы.

Петровский настаивает, что «золотой ключик» сделан Толстым из вышеупомянутого блоковского «серебряного ключика» и кэрролловской «Алисы в Стране чудес»: «Алиса» появилась в 1909 году в детском журнале символистского толка «Тропинка», где Толстой сам печатал свои первые детские сказочки. В «Алисе», действительно, есть золотой ключик, открывающий маленькую дверцу за занавеской, но он исполняет служебную роль и лишен той семантики талисмана, которую придала ему сказка Толстого.

Почему-то прочно забыто, что пьеса с названием «Золотой ключик» существовала в русском театре давно: «Золотой ключик» («La Clef d'Or»). Комедия в трех действиях. Октава Фелье. Переделанная для сцены (с прибавлением 3-го действия, заимствованного из писем, г. Альфонсом Арну). Это была переводная с французского пьеска. Сам Фелье (Octave Feuillet, 1821–1890) — знаменитость и придворный любимец Второй

империи, плодовитый романист и драматург, член Французской академии. Пьеса его, представленная в первый раз на Михайловском театре 30 марта 1858 года, в бенефис г-жи Напталь Арно еще в оригинале, по-французски, — это типичная «хорошо сделанная пьеса», при этом совершенно чепуховая. Муж, жена и любовник, квипрокво — банальнейшая и пошлейшая вещь, предельно легкая в постановке. Здесь в центре сюжета оказывается ключик от комнаты, где должен бы скрываться любовник, но вместо него там засел лучший друг, восстанавливающий брак молодоженов: золотой ключик приносит счастье. Эта пьеса, идеально пригодная для любительского театра, могла попадаться на глаза Толстому в самарской юности и на любительской сцене, и в каталогах театральных магазинов и библиотек, поэтому и фраза «золотой ключик» могла быть у него на слуху.

В контексте Серебряного века важно, что золотой ключ — это и традиционное теософское клише, восходящее к оккультным и магическим руководствам вроде «Ключа Соломона» (XVI век). Термин этот употребляется и у Блаватской. В начале века он был весьма востребован у русских символистов. Первая книга любовной лирики Аделаиды Герцык называлась «Золот ключ» (изд. «Сирин», 1907).

Старое, магическое значение стало затертой метафорой и используется в коммерческих сочинениях типа путеводителей или самоучителей по чему бы то ни было[336].

Но в сказке Толстого ключ разворачивает весь спектр своих возможностей — и талисмана счастья, и ключа к заветной двери в блаженную страну, и ключа, открывающего внутренние шлюзы художественного дара…

Где прототип этого ключа?

По нашей гипотезе, в том же самом романе Новалиса, где фигурирует и голубой цветок. Новалис умер молодым, не закончив романа; план окончания «Гейнриха фон Офтердингена» вкратце изложил его старший друг Людвиг Тик. В конспективном изложении Тика, печатавшемся в качестве дополнения к неоконченному роману Новалиса, обнаруживается и золотой ключик (именно в этой уменьшительной форме) — он открывает герою путь к осуществлению центрального романтического мифа о наступлении царства Софии и конце времен.

> Гейнрих приходит в страну Софии, в природу, какой она могла бы быть <…> Предчувствия рождаются в нем <…> при звуках старой песни, которую он случайно слышит; в ней поется про глубокое озеро в скрытом месте. <…> Он идет к озеру и находит маленький золотой ключик, который у него давно украл ворон и который он так и не мог отыскать. Этот ключик ему дал вскоре после смерти Матильды старый человек. Он сказал Гейнриху, чтобы он понес его императору, и тот скажет, что делать с ключиком. Гейнрих отправляется к императору, который очень обрадован его приходом и дает ему старинную грамоту. В ней сказано, чтобы король дал ее прочитать тому, кто когда-нибудь принесет ему случайно золотой ключик. Человек этот найдет в скрытом месте старинную драгоценность — талисман, карбункул для короны (в которой оставлено для камня пустое место) <…> По этому описанию Гейнрих отправляется к некоей горе. <…> Он входит в гору <…>
>
> Вскоре он приходит в ту чудесную страну, в которой воздух и вода, цветы и животные совершенно другого рода, чем на земле. <…> Люди, животные, растения, камни и звезды, стихии, звуки, краски сходятся, как одна семья <…> Сказочный мир становится видимым, действительный мир кажется сказкой. Он находит голубой цветок — это Матильда. Она спит, и у нее карбункул (Новалис: 198–199).

Это тот самый карбункул, которого недостает в короне мироздания. (Вспомним скромный камушек, соединяющий собою мироздание, в другом новалисовском романе, «Учениках в

Саисе».) Тогда «празднуется праздник души», и остается только отменить время — разрушить царство солнца и сочетать браком времена года, объединив юность и старость, прошлое и будущее.

Мы видим, что ключик, действующий в авторитетном тексте Новалиса — Тика, наделен, так сказать, максимальной полнотой прагматики. Как и в «Золотом ключике», его теряют и крадут, он фигурирует как пароль и как инструмент. Как и в «Золотом ключике», часть его истории знает один персонаж, часть — другой, и герой объединяет эти знания и действует. Как и в сказке Толстого, золотой ключик ведет в толщу земли (с очевидной семантикой смерти) и вводит в блаженное царство обретения смысла жизни.

В пользу гипотезы об интертекстуальной связи с текстом Новалиса — Тика говорят и наличие озера, и роль, которую играют «басенные звери».

Первый русский перевод «Гейнриха фон Офтердингена» (М., 1914) создала Зинаида Венгерова, авторитетная переводчица и критик, принадлежавшая к кругу ранних символистов и посвятившая себя ознакомлению русского читателя с новой западной литературой. Суммируя в своем предисловии интерпретации мифа Новалиса, Венгерова расставляет главные вехи, может быть, небезразличные для Толстого. Она указывает на основной сюжет символической сказки, всегда рассказывающей о «росте духа, постигающего и свершающего свое призвание», о том, что «все переживаемое есть путь домой, к тайне собственного духа, творящего мир» (Венгерова 1914: XXI). В 1922–1923 годах Венгерова работала с Толстым в «Накануне», а в 1922 году роман Новалиса в ее переводе переиздал Госиздат.

Глубочайшая идея, что ключ к раю отворяет дверь в твоем собственном доме, имела и другие разнообразные воплощения. Петровский возвел ее к символистским культовым театральным событиям: ибсеновской драме «Пер Гюнт» и «Синей птице» Метерлинка. Михаил Вайскопф нашел сюжетный прототип «Золотого ключика» в еврейской легенде, облюбованной хасидами, но восходящей еще к XVII веку, — это история о некоем рабби Ицике, сыне рабби Йекэля из Кракова, изложенная Мартином Бубером следующим образом:

> После многих лет тяжелой нищеты, ни разу не поколебавшей его веру в Бога, рабби Ицик увидел однажды во сне: некто приказывает ему отправиться за сокровищем в Прагу и отыскать его под мостом, ведущим к царскому дворцу. Когда сон повторился трижды, рабби Ицик собрался в путь и отправился в

> Прагу. Но мост день и ночь охраняла стража, и поэтому копать он не решался. Тем не менее он приходил к мосту каждое утро и бродил вокруг него до вечера. Наконец начальник стражи, наблюдавший над ним, благожелательно к нему обратился и спросил, не ищет ли он чего-нибудь, не ожидает ли он кого-нибудь. Рабби Ицик рассказал ему о сне, который привел его сюда из далекой страны. Начальник стражи рассмеялся: «И в угоду сновидению ты, бедняга, истоптал башмаки, добираясь сюда! Ну, а если бы я верил снам, мне пришлось бы отправиться в Краков, потому что во сне я получил указание пойти туда и копать под печкой еврея — Ицика, сына Йекэля! — да, так он зовется! Ицик — сын Йекэля! Легко вообразить, как бы я один за другим обходил бы дома, в которых половину евреев зовут Ицик, а другую половину — Йекэль!» И он снова рассмеялся. Рабби Ицик поклонился, вернулся домой, откопал из-под печки сокровище и построил молитвенный дом, который называют «Синагога рэбэ Ицика, сына рэбэ Йекэля» (Бубер: 112–113).

Схема рассказа предвосхищает симметричные сюжетные ходы романа А. Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1935), полностью отсутствующие в прототипической повести Карло Коллоди. Антагонист ищет дверцу, скрытую в родной нищей каморке героя за куском холста, на котором нарисован пылающий очаг. Героя, отправившегося за богатством в чужую страну, хотят погубить и бросают с моста — но он не тонет, а получает золотой ключик к своей дверце. Чудесный театр, найденный им в конце пути, эквивалентен храму, построенному рабби Ициком.

Хасидские истории, и в том числе рассказ о рабби Ицике, обретшие широчайшую популярность благодаря знаменитым хасидским штудиям М. Бубера, были хорошо известны и до него. Этот кладезь сюжетов сложился в конце XVIII — начале XIX века, то есть тогда же, когда формировалось романтическое самоощущение. Познакомить с ними А. Н. Толстого в Берлине (ставшем в начале 1920-х годов на несколько лет столицей русского книжного дела) мог кто угодно из русских евреев — его многочисленных коллег по газетным, журнальным и издательским делам (Вайскопф 2005).

В венгеровской характеристике Новалиса подчеркивается предпочтение, оказываемое творчеству, поэзии: «Поэт выше философа, — вымысел более реален, чем видимый мир <…> В

сказке больше правды, чем в ученой хронике <…> Искусство <…> — цельное бытие, где “все есть цель и все ведет домой”» (Венгерова 1914: XXXIII–XXXIV). Насколько глубоко было убеждение Толстого в правоте этого романтического взгляда, свидетельствуют воспоминания его сына, Никиты Толстого, запомнившего его любимую фразу: «Чудо искусства создает то, что вернее действительности» (Толстой Н.: 91).

Буратино, или Петрушка

В истории театра масок описан Финокио; Finocchio — это вообще анис, а в частности — анисовый корень, бело-зеленая луковица, сочная и сладкая, с ароматом аниса, салатный овощ (finocchio bolognese). По имени местного болонского овоща называется и местная маска Финокио, обозначающая выходца из горных местностей близ Болоньи (по той же древней традиции, которая закреплена в значениях имен других старых масок, как Петрушка или Ганс Вурст). Ср.: «Финокио — этот обманщик, хватающийся даже за соломинку, чтоб не утонуть, кажется тем более ловким и хитрым, чем более доверчивыми изображаются те, кто попадает на его удочку, а его диалект горного жителя из окрестностей Бергамо — не из самых красивых в Италии; его костюм, белый с зеленым, его приплюснутый берет, его маска, напоминающая сурка, все это заставляет смеяться» (Миклашевский 1914: 71).

Героя Коллоди зовут Pinocchio, так называется орешек огромной шишки пинии — итальянской сосны, наподобие кедрового. Имя его — эхо имени известной маски. Оно также связано с популярной, простой едой.

Итак, Пиноккио, сделанный из полена, находится в генетическом родстве с пинией — итальянской сосной, именно тут зерно — «орешек» того эпизода, которого нет у Коллоди: Буратино бегает вокруг итальянской сосны, Карабас бегает за ним, и борода его приклеивается к стволу — а затем Буратино швыряет ему в голову огромную шишку (битком набитую pinocchi). Здесь два слоя: явный — деревянный человечек находит неожиданную защиту своего тотема, дерева, и тайный — по значению прототипического родового имени, которое ушло в подтекст.

Эта игра на «утопленной» омонимии является отражением или эквивалентом другой игры, содержащейся уже в итальянском оригинале: появление цыпленка из яйца и параллельное появление на свет Пиноккио у Коллоди не только поэтическая деталь, подчеркивающая общее этих эпизодов — тему рождения нового существа, но и мощнейшая идентифицирующая аллюзия: цыпленок по-итальянски pulchino, он вызывает ассоциацию с Пульчинеллой (круглоглазым, с птичьим видом и носом крючком). Цыпленок — как бы обещание артистической карьеры.

По происхождению и Буратино, и Финокио суть маски комедии дель арте. Они практически взаимозаменимы — оба представляют варианты второго из двух комических слуг-дзанни.

Если первый слуга, Бригелла или Скапино, — это энергичный и ловкий плут, то второй слуга — плут деревенский, неотесанный, чурбан. Впоследствии слово «бураттино» стало обобщенным названием марионеток; именно в этом смысле, с маленькой буквы, использует его Коллоди.

Но в сказке о Пиноккио это слово получает добавочный, стойкий отрицательный ореол. Герой узнает, что он не такой, как все: burattini не растут, они рождаются burattini, живут burattini и умирают burattini. Пиноккио хочет сбросить с себя личину и стать мальчиком: выйти из порочного круга и начать расти. Эта личина и есть «burattino», деревянная кукла, болван, слово, возникающее уже в подзаголовке сказки Коллоди — то самое, которое первый переводчик, Данини, перевел как «паяц».

На самом деле деревянные куклы не имели определенных, расчлененных, общепринятых, общепонятных названий: «В Италии петрушки одновременно назывались pupazzi, и Fantoccini (это в Милане) и burattini, и paprica (это в Венеции) <…>. Из имени собственного начинало образовываться нарицательное, но не дообразовалось. Burattini утвердилось было от имени Маски, показывавшей их в XVI веке — под этим названием фигурируют они и в этюдах о Кукольном театре Жорж Занд» (Симонович-Ефимова: 14). То же самое говорит Слонимская: «Итальянские burattini получили, по мнению многих, свое имя от знаменитого актера Бураттино, от которого они, быть может, заимствовали удачные lazzi»[337] (Слонимская: 54).

Петровская и Толстой переводят burattino как «Петрушка», конечно, имея перед глазами и на слуху гениальный балет Стравинского. Одна из последних сцен сказки — Буратино, зазывающий в свой театр, стоит на верху его, над входом — это прямая реминисценция финала балета Стравинского. После гибели Петрушки раздается пронзительный вопль: на ширме театрика появляется Петрушка, который гримасничает и угрожает. Петрушка оказывается вечно живым.

Этот русифицированный эквивалент еще легче принимает на себя отрицательные коннотации, ср.: «Милая волшебница, зачем ты умерла! Зачем вместо тебя, такой доброй и хорошей, лучше не умер я, злой и гадкий Петрушка!» (Коллоди 1924: 57). Именно в театр burattini, марионеток, приходит Пиноккио, и именно burattino, бессильно повисшего Петрушку, свое ветхое обличье, видит он, проснувшись утром и став мальчиком. Толстой в «Золотом ключике» сознательно драматизировал это противопоставление: не Пиноккио, а Буратино, глупая оболочка, внешний человек, «злой, гадкий Петрушка» в конце концов стал его героем.

Амбивалентность образа Петрушки освещена в раннем (1907) превосходном очерке Зигфрида Ашкинази[338], посвященном истории мирового кукольного театра и семантике его главного персонажа:

> Этот тип возникает в разные эпохи и под разными именами. Безобидный неаполитанский шут Pulcinella, французский Polichinelle, с замашками гасконца, тяжеловесный английский остроумец Punch, беспутный русский скептик Петрушка, надменный испанец Don Cristobal Pulchinella, венский Гансвурст, глубокомысленный немецкий зубоскал Kasperle Larifari, Pickelharing, Hanneschen — все это одно и то же лицо, один и тот же тип, сохраняющий под всеми масками и именами свою основную первозданную сущность <…> Чорт Карамазова — <…> …только взятая в трагическом аспекте шутовская маска «дурака и лакея» Петрушки (Ашкинази 1907: 5).

Основной персонаж народен, груб, беден. Ганс Вурст лентяй, вечно голоден: «Может быть, я засну и сон принесет мне телячье жаркое, и я проснусь сытым». Он вдохновенный враль. Смутить Петрушку невозможно — у него всегда чистая совесть. Кашперль любопытен. Он подглядывает в щелочку. «Петрушка <…> как приличествует мудрецу и эпикурейцу, крепко держится за землю и за земное, за эту единственную бесспорную реальность <…> Он родился, когда души были на исходе <…> Для него не существует разницы между истиной и ложью, между добром и злом, законным и преступным. Он во всем сомневается…» (Там же: 15).

Издевки подобного персонажа над романтикой можно найти еще в XVIII веке — в прологе графа Франца Поччи к «Коту в сапогах» Людвига Тика. Кашперль у него говорит: «Комедии, которые я представляю, сохранили отражение выражение преображение лунного лучика из тех романтических времен, когда рыцари шлялись еще по свету среди бела дня, а волшебники открыто занимались своим ремеслом» (Там же: 8). Но, утверждает Ашкинази, все же Петрушка и сам отчасти романтик: «У него большой запас романтики, у этого забавного мудреца в красной курточке и дурацком колпаке» (Там же)[339].

Юлия Слонимская писала в своем исследовании о демонизме старинной марионетки — Пульчинеллы-Панча, присущем подобному герою спокон веков:

> Понч стал новым ликом демона, мстящего за свое

> падение разрушением всех моральных уз, наложенных на человека. Дерзость его недоступна обыкновенной человеческой воле, и зритель, осужденный исполнять все земные законы, следит с упоением за его подвигами. Понч воплощал мечту нечеловеческой свободы от всех законов (Слонимская: 47).

Надо только помнить, что Панч-Петрушка если и был аморален, то сама пьеса твердо помнила о добре и зле и кончалась возмездием. В конце безнравственного героя, забияку и ругателя, ждала расплата — его уносил черт. Спустившаяся в детскую, причесанная для благонравных детей, которых ограждали от безобразий и сквернословия героя, комедия утратила нравственный смысл. Петрушка перестал быть злым, и идея расплаты за содеянное зло повисла в воздухе. Старая комедия распалась.

У Н. Я. Симонович-Ефимовой в концепции ее замечательной книги также проводится контраст Петрушки, этого «гениального неудачника в семье кукол», и «хорошенькой марионетки» с ее романтической и символистской высококультурной генеалогией. А Петрушка «всегда был такой: попал в дурную компанию» (Симонович-Ефимова 1925: 51).

Нисхождение без преображения

С самого начала сказки Толстого имя Буратино подсвечивается обещанием будущего счастья, как и имя «Пиноккио» у Коллоди. Только, в отличие от Коллоди, у Толстого это обещание отнюдь не иронично: действует тут логика совсем других фольклорных пластов. У Коллоди Пиноккио вознагражден за любовь к Фее и верность ей в беде. А Буратино — «дурачина», новый Иванушка-дурачок «с коротенькими мыслями» — не зря стал в России народным любимцем: по русским сказочным законам именно дурак не может не найти счастья, он побеждает именно своей глупостью и ничтожеством, которые на деле оказываются нетрадиционным или парадоксальным поведением, «ходом вбок» — и приносят успех. На наш взгляд, это, а не что иное, и есть пресловутый «фольклоризм Толстого». И действительно, в беде героя спасает и почему-то (несмотря на неправильное по законам сказки этическое поведение, отмеченное Липовецким в статье «Утопия свободной марионетки» — Липовецкий 2008) берет под свою опеку «низший мир». Черепаха не за его заслуги — таковых попросту нет, — а просто из солидарности в ненависти к их общему обидчику дарит Буратино талисман, как когда-то лирическому герою Толстого дарила Золотая медведица, которая, как мы помним, была заместительницей или метаморфозой матери. Тут вспоминается, что и домашняя сказка о мальчике, спасенном лягушками и превратившемся в лягушонка, досталась ему от матери. Только тогда, после своего болотного кенозиса, Буратино вдруг оказывается носителем храбрости и верности, качеств, которые обеспечивают победу фольклорному Ивану-дураку, младшему сыну и т. п.

Пиноккио может сбросить «бураттино», то есть чурбан, «болвана», «внешнего человека», только тогда, когда он обеспечивает чудесное спасение обоих своих названных родителей: чтобы «вочеловечиться», стать «сыном человеческим», он должен их как бы сам себе «родить». Ведет его сквозь все пагубы любовь — любовь прежде всего не к отцу, а к многоликому и единому женскому персонажу, Фее (Волшебнице у Петровской — Толстого), выступающей в обликах то хорошенькой девочки, то доброй девушки, то прекрасной дамы — и даже голубой козочки и чудесной улитки.

Буратино тоже благодарен отцу, но все же мир его — это мир безлюбья, любовь выглядит в нем смешно и глупо. Но зато он хороший товарищ: именно он способен оказать реальную помощь

гонимым друзьям, а впоследствии и старику-отцу.

На современный взгляд, в своем сравнении двух марионеток Мирон Петровский не слишком отступил от традиционных в советской критике предпочтений, сводя снятие задачи очеловечивания у Толстого к тому, что герой Толстого «и так» живой мальчишка, и объясняя снятие задачи труда отказом Толстого от буржуазной морали.

На деле отмена необходимости очеловечивания у Толстого становится возможной потому, что счастье, которое находит Буратино, особенное: оно позволяет ему стать себе господином, нравственно не меняясь. Правда, достигалось это счастье длинным рядом испытаний. Последнее такое испытание — спуск по темной и крутой лестнице в подземелье. Там кукол ожидала не мрачная пещера в толще земли, а непостижимо как освещенная закатным солнцем комната, в которой стоял «чудной красоты кукольный театр».

В начале сказки Буратино вызывает взрыв всеобщего энтузиазма, попав в театр кукол: марионетки раскрывают ему глаза на то, кто он такой. Теперь же, в качестве венца всех усилий, он получает театр в свою власть. Происходит как бы повторная, усиленная, удвоенная самоидентификация: кукла «находит себя» в том, что она кукла, актер, она как бы обрамляется двойною рамкой, играя самое себя, и на этом волшебном пути обретает свободу действий.

Самореализация происходит не на выходе из мира условностей в мир имманентных ценностей, как в «Пиноккио», а в создании условности второго порядка и господстве над нею — это решение романтическое и символистское, именно в нем новизна сказки, а не только в чисто авантюрном депсихологизированном сюжете.

Липовецкий видит особенность «Золотого ключика» в том, что Толстой, вынужденный примирять невозможные противоречия, начиная с главного: «свобода» — «марионетки», следует моделям не сказки, а мифа в левистроссовском смысле. Сюжет развивается через модель мифологической медиации, то есть путем постепенного сближения противоположностей. Оно происходит в деятельности медиатора — это трикстер, то есть клоун, шалун, нарушитель правил и границ. Именно в этой роли, по Липовецкому, и выступает Буратино (Липовецкий 2008: 136–138). Однако в отличие от архаического трикстера «аморальный» Панч-Петрушка все же подлежит моральному суду. Буратино еще менее архаичен. Автор отказывается от осуждения кукольного героя за дурные поступки, потому что в новой прозе, которая пишется с начала 20-х, такого осуждения вообще не может быть

по эстетическим причинам: авторская позиция и авторская мораль реализуется в сюжете. Но этот сюжет у Толстого вовсе не архаичен в леви-строссовском смысле. Герой проходит путь, в конце которого — все-таки не только победа над врагами, но и спасение гонимых и (что нам более важно) обретение самого себя и господство над собой. Все это ценности достаточно новые. А учитывая контекст XX века, сюжет можно прочесть и так: герой возвращается к себе, найдя ключ к тем глубинам, на которых залегает счастье подлинного творчества, которое всем приносит освобождение.

Конечно, здесь, как и в любой романтической сказке, присутствует квест, сохраняющий генетическое родство с архаическим ритуалом инициации. Этапы сюжета Толстого, как и у Коллоди, повторяют старинную схему — это прохождение через огонь, воду, чрево хтонического чудовища, временная смерть.

Подобно Коллоди, давшему своему Burattinaio, петрушечнику по имени Манджафоко («огнеглотатель») печеобразный рот и гомерическое чихание вечно простуженного повара, Толстой тоже подчеркивает огненную природу Карабаса Барабаса. Но водяной сюжет Коллоди с пребыванием во чреве рыбы для 1935 года невозможен как чересчур библейский, «поповский». Поэтому водяной эпизод реализован мягко: как погружение Буратино в пруд с пиявками; в роли хтонического чудовища оказывается черепаха Тортила, приносящая заветный ключик в пасти. На временную смерть и воскресение и без того уже указывают и эпизод повешения, и проход через подземелье.

Эпоха же диктует и выбор пути: у Пиноккио это путь труда, а для Буратино — путь борьбы и победы. Именно поэтому добрый парень Манджафоко раздваивается на лютого антагониста Карабаса Барабаса и его прихвостня, «водяного» Дуремара (восходящего к зеленому рыбаку-водяному из Коллоди): для борьбы нужны враги, которых нет у Пиноккио.

Скромный петрушечник превращается в «директора театра», как бы в знак воспоминания о страданиях гофмановского Директора театров, а титулом «доктора кукольных наук» его Толстой удостаивает, как заметил Петровский, в память о Мейерхольде — взявшем псевдонимом имя зловещего доктора Дапертутто из другой новеллы Гофмана.

К вопросу о новом герое

1 июня 1922 года в Берлине, на вечере, озаглавленном есенинской строкой «Мне хочется вам нежное сказать», который «Накануне» устроило в честь прибытия в Берлин советских поэтов Сергея Есенина и Александра Кусикова, Толстой приветствовал гостей, подчеркивая их непривычность, инородность в традиционном составе русской литературы; скептический сотрудник правого «Руля» описал происходившее так:

> А. Толстой в своем вступительном слове указал на то, что перед публикой продефилируют сейчас хулиганы, каторжники, подлецы, бесшабашные люди и т. п. Ассортимент этих ласкательных эпитетов Толстого по адресу своих сотоварищей по выступлению мог бы быть еще значительно продолжен. Несмотря на это, Толстой, однако, указал, что их необходимо принимать такими, какие они есть, потому что они — талантливые люди. Их дает нам такими современная Россия, в которой, по выражению Толстого, людям вспарывают живот, конец кишки прибивают к дереву, а затем гоняют вокруг этого дерева. Русские поэты, музыканты, художники не могут отделиться от современной русской жизни, а она — в достаточной мере безобразная (Л-р 1922).

Через неделю после этой заметки в «Руле» Толстой напечатал в «Литературном приложении» развернутый текст своего приветствия. Из него мы узнаем, что кошмарный эпизод, упомянутый Толстым, был заимствован из устного рассказа Всеволода Иванова, где «сибирские мужики, вспоров животы пленных красноармейцев, навивают тонкую кишку на палочку». Похожий рассказ за год до того попал в послесловие Горького к «Книге о еврейских погромах на Украине в 1919 г.» С. Гусева-Оренбургского (Горький 1921: 62). Но Горького на целый год опередили эмигранты: до него в печати сходный эпизод появился в 1920 г. в статье Куприна «Русские коммунисты. III» (Куприн 1920: 3), ср.: «Что думал и чувствовал тот финн, который вспорол живот у священника, прибил его кишки гвоздями к дереву и заставил его ударами резиновой палки бегать вокруг, наматывая на ствол собственные внутренности?» Нечто похожее описал и Бунин в том же «Общем деле» попозже, в № 89, 1920 год, 24 сентября. Неужели молодой Иванов просто рассказал имевший широкое хождение анекдот?

Толстой писал:

> Всеволод Иванов идет пешком из Сибири в Петербург, по пути насчитывает свыше сорока тысяч трупов, видит, например, как одному человеку распарывают живот, кишку приколачивают к телеграфному столбу и этого человека заставляют бегать кругом столба (Толстой 1922б: 5–6).

По нашему разумению, именно здесь зародыш картины из «Золотого ключика», где Карабас Барабас, приклеенный концом бороды к сосне, бегает вокруг нее, при этом на нее «наматываясь». Как видно, именно это динамическое впечатление сопровождает сильный тезис Толстого, заявленный в той же статье: «новая личность — действенна»; «статичность, самоуглубление, изоляция, декаданс, — отличающие предреволюционную личность, — теперь враждебны и не свойственны личности, перешедшей через революцию». Новая личность вовсе не хороша, моральна, приятна и прочее: «Эти черти, выскакивающие из дыма и пламя, почти что адского, — обуглены, испепелены, зубы их стиснуты. Они хотят жить» (Там же). Будущий не слишком моральный «новый герой», несомненно демонических кровей, зарождался у Толстого в комплекте с садистской «намоткой» на вертикальную ось человека, пришпиленного к ней «за живое» и бегающего вкруг нее все сокращающимися кругами.

«Золотой ключик» как очередная «смена вех»

Именно весной 1935 года, когда подготовлялся разрыв Толстого с Н. В. Крандиевской, писалась озорная сказка о деревянном человечке, как нам кажется, запечатлевшая «разрывный» импульс. «Золотой ключик» был полем подготовки к расставанию: культурно-политические разногласия с женой, ее неполное одобрение того, что он писал, и неполная поддержка того, что он делал, парируются насмешливым отказом кукольного героя следовать указке жеманной героини и его побегом от нее.

В каких же отношениях находится Буратино к «девочке с голубыми волосами»? Уже рассмотренные мотивы «лазоревых цветов» и «сизой поляны» указывают на русалочье, оккультное происхождение героини. Придя к ее домику, Буратино не получает поддержки от девочки с голубыми волосами, которая не может проснуться. Это выглядит капризом, но, как мы видели, это рефлекс закрытых глаз мертвой девочки с голубыми волосами, то есть Феи, у Коллоди.

С самого начала налицо некоторая противонаправленность героини интересам героя. В целомудренной сказке Коллоди нос Пиноккио волшебным образом вырастает, когда он пытается врать Фее, то есть метафорически сигнализирует о стыдном поступке: нарушено нравственное правило. В сказке Толстого нос реалистически мешает Буратино соответствовать бытовым приличиям и причиняет постоянные неудобства и порчу имущества в доме девочки с голубыми волосами. Фрейдистский диагноз опустим как чересчур очевидный.

Она дрессирует окружающую природу, претворяя все вокруг себя в жеманный и хрупкий круг женских, мелких цивилизационных ритуалов — еды, лечения, учения. Она даже символически переодевает его в костюмчик, сделанный из лоскутков своих платьев, к чему он ни за что не готов. Вообще-то по кукольному чину ему и полагался бы костюм из лоскутков, но здесь важно, что он не готов переодеваться в девчоночье платье. За неподчинение чрезмерно чистоплотной и придирчивой «серафической» подруге спонтанный и нечистоплотный, как Гек Финн у вдовы Дуглас, Буратино найден негодным и наказан: он буквально не вмещается в этот маленький мирок, и финальная, зловещая клякса пятнает именно его гротескный, символический нос, виновника всех бед. Диагноз «кастрационного поведения» героини опять чересчур очевиден. Следует ее решение запереть

его в чулан. Итак, партия героини — это сплошные неудачи: вначале неготовность помочь, затем бездарные попытки обучить и воспитать героя и наконец чересчур жестокое наказание. Девочка с голубыми волосами обижает Буратино своим покровительственным деспотизмом — оказывается опасной и нежеланной. Сердитый герой от нее убегает, в свой черед ее наказывая. Выясняется его незаинтересованность в ее любви и одобрении.

Именно на этом этапе сказка Толстого сближается с советским фоном — агрессией в сторону «бывших» людей, их ценностей и предпочтений. В очерке П. Сухотина (драматурга, соавтора Толстого, который даже подолгу жил у него в Детском) о С. Образцове рассказывается, что у него была кукла «голубая дама» — пародия на любовь бывших людей (Сухотин 1925).

Героини голубенькие и зелененькие

Такое ощущение, что в назойливой чистоплотности и окультуренности кукольной героини пародируются черты основного романного женского образа Толстого, суммировавшего его отношения с Крандиевской. (Возможно, сквозь нее просматривается и намозолившая глаза ситуация Шапориных, с культурным лидерством героини и побегом от нее спонтанного, безнравственного героя.)

Героиня, мучающая героя своей чрезмерной чистотой и требовательностью, находится в самом центре толстовского oeuvre'a: это книжная и мечтательная Даша Булавина, занявшая место ранних «лунных героинь» Толстого. Ее основное содержание — девственность, преувеличенная чистота, брезгливость.

Тягостно чистая, инфантильная Даша, влюбленная в себя, высокомерная и брезгливая — «брезгливая ко всему живому, к людям, к земле, к себе» (Толстой ПСС-7: 229) — должна пройти через грязь, грех, кровь, чтоб преодолеть свою неспособность любить.

Крандиевская писала: «В лексиконе нашем "козерог" и "синица" были обозначением двух различных женских характеров. Непростота, самолюбивый зажим чувств, всевозможные сложности — это называлось "козерог". Женственность, ясная и милосердная — это называлось "синица"» (Крандиевская 1977: 205).

В проницательной статье, посвященной двойному портрету А. Ахматовой и О. Глебовой-Судейкиной в виде «сестер» на обложке первого советского издания «Хождения по мукам», сделанной В. Белкиным, покойный Ю. Молок предположил наличие параллелизма между двумя парами героинь — действительных и романных, обозначающих женственность осложненную, мучительную — и женственность ясную и легкую (Молок 1994). Интересно, что в обеих парах «лунный» тип тяготеет к самостоятельному культурному творчеству и к отказу от канонических семейных форм, он жизнеспособнее. Эта двойчатка идеальных прототипов толстовских героинь, сквозящих за реальным прототипом, Натальей Крандиевской, возможно, таит разгадку порождающего механизма трилогии: хрупкой, женственной Кате поначалу очевидно готовилась гибель, Даше, вечно девственной Диане, — одиночество и творчество.

Оба характера сочетались в Крандиевской. Сам Толстой говорил, что сделал из нее обеих своих сестер. В декабре 1915

года Толстой писал: «В тебе сочетание родного, женского, милого с вечно ускользающим своеволием и потому опасным». Поэтические образы в письмах Толстого 1915 года с Кавказа, где звезды названы мыслями Наташи, может быть, имеют в виду весь строй души поэтессы — холодноватой, замкнутой в своей духовной сосредоточенности и нравственной требовательности. Непосредственнее всего роман Толстого с Крандиевской отразился в рассказе «В бреду» (конец 1918 года). Это зерно, из которого выросли первые два тома «Хождения по мукам». После большевистского переворота на фронте герой, офицер Никитин, погружен в безнадежное равнодушие, но воспоминание о любимой девушке Дуничке, моральной максималистке, оживляет его душу, он убивает приставленного к нему денщика — большевистского фанатика и бежит к белым. Именно в этой строгой девушке, из которой развилась потом Даша (в романе один раз даже называют Дашу Дуничкой), как бы угадывается Наталия Васильевна, та самая Туся, ради которой Толстой, по мнению московского кружка: Иванова, Эрнов, Бердяевых, сестер Герцык, — должен был себя «перекрутить» (Толстая 2006: 34 прим. 44).

Говоря о смысловом наполнении литературных героинь Толстого: любопытно, что в его переписке с женой встречается обращение «Голубенькая», «Милая, голубенькая», «Милый, голубенький, не утомляйся», «Тусинька, Тява, милая крошка, Голубенькая» (12 июня 1930 — Греков 1991: 475–476) — то ли это обратная формация от «голубки», то ли то самое пронзительно жалостное значение, в каком Телегин в романе вспоминал о покинувшей его Даше: «Ты была зелененькая, бледненькая, далекая, разлюбившая» (Толстой ПСС-7: 229). За этой «зелененькой» или «голубенькой» не стояли ли моменты холодности и отдаленности — этот домашний вариант романтической неотмирности, выступающей как ненадежность, так органически сливающаяся с ведущим женским образом эпохи — голубкой-Коломбиной?

Итак, в сказке Толстого слышится некоторая обида. Автор вместе с героем иронизирует над старомодными кукольными чувствами, а в подтексте этой иронии — обида на то, что героя недооценивают, мстительное желание отмежеваться от прежнего круга.

Это обида, наложившаяся на обиду давнюю, тяжелейшую: когда-то Толстого принял и, казалось бы, полюбил литературный Петербург, но, как выяснилось, принял не полностью и вскоре из себя «исторг». А идя еще глубже, видим, что недооценка «своими», их непризнание — это кошмар Толстого, который

сопровождал его отрочество и юность. Эту травму нужно обезвредить, что и достигается на протяжении сказки.

Внутренний шов

На протяжении всего эпизода в домике девочки с голубыми волосами вплоть до бегства Буратино он сам, как и читатель, не знает ее имени! Безымянность ее и некоторая назидательная враждебность идут рука об руку. Но как только герой встречается с Пьеро, героиня совпадает и с упоминавшейся в пьесе «Тридцать три подзатыльника» фиктивной (по пьесе) невестой Пьеро, и с куклой-актрисой, убежавшей из театра, между которыми (и это очаровательно) не делается разницы. Итак, волшебная девочка и есть Мальвина, которую ищет Пьеро. Лишь только она идентифицирована как невеста Пьеро и получает имя, конфликт ее с Буратино снимается, как по волшебству. Такое ощущение, что храбрая Мальвина, хороший товарищ, не полностью наследует не слишком приятной, нудной и авторитарной «девочке с голубыми волосами». Или Толстому важно, чтоб она «была другому отдана»?

Кукольная любовь Пьеро окружена ореолом недетской серьезности и подана иронично. Если бы дело сводилось только к тому, что любовь неуместна в сказке для детей, как считает Петровский! Возвращение Мальвины из волшебной повелительницы зверюшек в статус невесты Пьеро как бы развенчивает ее: из героини она превращается в эпизодическое лицо. В конце сказки Мальвина как бы сокращается в размерах, намекается даже на предстоящую ей переквалификацию, ср.: «А если вы найдете у меня талант, то буду играть хорошеньких девочек» — как будто на протяжении сюжета прима успела выйти в тираж. Лишь на время битвы она возвращает себе власть над лесным мирком. Забавно, что, уже дистанцировавшись от нее, Буратино готов признать некий культурный героизм в действиях беглой бывшей премьерши, даже накануне последнего и решительного боя не забывающей — как булгаковская Елена — о своих старорежимных привычках: ср. чарующие сцены гигиенических ритуалов и походных трапез в пещере.

Итак, любви в сказке Толстого как бы нет — но, конечно, любовь там у всех на виду: это несложившиеся отношения героини с героем. Замятый в сказке, роман Буратино и Мальвины достроен в фольклоре и массовой песне, не верящих в поверхностный сюжет сказки Толстого: «Не плачь[340], Мальвина — придет твой Буратино!»

Первоначальный подзаголовок «Золотого ключика» был «Новый роман для детей и взрослых». Он сохранился только в рукописи — в печать не пошел; тем не менее это важное указание

на двойственный, зыблющийся адрес сказки Толстого — как и подобает романтической сказке.

Железная крестная

Нестыковка между Девочкой с голубыми волосами и Мальвиной указывает на паузу в создании сказки. Что-то вмешалось в переработку Коллоди в начале 1935 года: очевидно, это был отъезд Толстого в марте в Москву после окончания первой части. Из Москвы Толстой поехал показывать ее в Горки.

В Горках сказку слушали Н. А. Пешкова и приехавшая навестить Горького М. И. Будберг. По одной версии (Берберова 1983: 228–229) в этот свой краткий визит в Москву она привезла с собой, чтобы сдать властям, эмигрантский архив Горького, который, возвращаясь, он оставил у нее, не желая, чтобы в руки властей попали документы сотен людей, остающихся в России, которые могли бы подвергнуть их опасности преследований. Другие источники с этой версией несогласны. Третьи считают, что архив был привезен, но позже, через год. Причины частых блицвизитов Будберг в СССР в середине 1930-х годов до сих пор доподлинно неизвестны.

6 марта Толстой читает «Пиноккио» в Горках: в марте еще нет речи о новом названии. «Очень понравилось. Там была Марья Игнатьевна (10-го она уезжает обратно). Она берет Пиноккио для Англии, рисунки будет делать Славка[341]. С 10-го числа начну кончать “Пиноккио”» (Греков 1991: 303). Параллельно Горький устраивает для Толстого тройственную встречу с Ворошиловым, на которой Толстой читает им обоим либретто «Декабристов» и получает упрек, что слишком много внимания уделяется самим героям и слишком мало — историческим лицам и событиям.

Именно в этот момент, после перерыва в работе, появляется имя Буратино. Совет изменить имя героя, по всей вероятности, исходил именно от Марии Игнатьевны Будберг. Опытный литагент, многолетняя сотрудница Горького и с недавнего времени — Уэллса, уже готовая переводить и пристраивать текст Толстого в Англии, она предвидела естественную неразбериху с авторством и возможные обвинения в плагиате в случае, если бы сказка Толстого сохранила явную связь с «Пиноккио» Коллоди. Представляется более чем вероятным, что, выслушав ее аргументы, Толстой, чтобы обезопасить себя от международного скандала с авторскими правами и проблем с гонораром, предложил альтернативное, и очень удачное, имя героя.

В этой связи можно предположить, что эпитет Мальвины «железная девочка» вполне может иметь отношение к присутствию в Горках знаменитой «железной женщины»: об этой кличке Будберг Толстой, после Сорренто и двух лет общения с

горьковским кругом в Москве, не знать не мог.

Травма «отлучения» преодолевается тем, что начиная с получения ключика, сюжет Буратино являет собой живую апологию: несмотря на свое поведение не по правилам, именно он, инициативный и отважный, спасает своих друзей от могущественных негодяев, от власть имущих. Именно такой, какой он есть, не переродившийся морально, не превращенный из куклы во что-то другое.

Добыв ценой инициационных испытаний золотой ключик, Буратино проявляет хитрость, подслушивает, подглядывает и овладевает тайной ключика, еще не зная о разгроме домика Мальвины и о побеге деревянных актеров в лес. Воссоединившись с ними, он добивается благодарности Мальвины и относительной свободы действий в ее сфере. К этой «женской партии» — «партии культуры» — принадлежит и подчиненный Мальвине Пьеро. Ожидаемый треугольник и тут не возникает, Буратино сохраняет мальчишеский статус, а Пьеро как бы переходит на его сторону, оказавшись без унылых рукавов неудачника и показав мускулы. Буратино спасает гонимых друзей бескорыстно и выказывает незаурядный талант стратега. И хотя спасать надо ту же самую Мальвину, которая его обидела, Буратино благородно об этом забывает. Герой осуществляет патронаж бывшей патронши, и этим нейтрализуется травма героя, вызванная неооценкой с ее стороны.

Война слабых против сильных, деревянных кукол и сочувственных лесных зверюшек против монстров, человекообразных и не слишком, облеченных властью и подкрепленных полчищами служебных полканов, эта отчаянная последняя и решительная битва, в которой Буратино и остальные кукольные герои проявляют свой благородный человеческий потенциал, ничему не соответствует в сказке Коллоди. Не преследования ли бывших дворян — нынешних деятелей театра и искусства в Ленинграде вызвали к жизни этот сюжетный поворот? Именно Толстой, со всеми его недостатками, оказывается единственным адресом, по которому жена и ее круг, писателя не одобряющий, могут обратиться за помощью для своих близких и друзей.

Тема «художник и власть» в сказке Толстого имеет очевидное сюжетное разрешение: куклы убегают от злого кукольного владыки к свободе и творческой независимости. Но, помимо этого, в сказке есть и внесюжетные потайные смыслы, сосредоточенные в эпизоде чудесного спасения героев: вначале

внимание читателя настораживают некоторые нотки в характеристике кота, который «служил при губернаторе тайным нашептывателем в ухо» и был «подлец и трус». Следует описание падения и гибели губернатора Лиса: «Губернатор Лис, тоже отчаянный трус, с визгом кинулся удирать по косогору и тут же залез в барсучью нору. Там ему пришлось не сладко: барсуки сурово расправляются с такими гостями».

Эта барсучья нора, куда некстати угодил гонитель деревянных человечков, — не знаменитая ли это «Барсучья нора», конечно уж, памятная автору «Падшего ангела» статья Мандельштама о Блоке 1921 года, вводящая знаменитый образ литературы как зверя, загнанного враждебным временем в нору? Ср.: «Век — барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупо отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения и больше всего дорожит выходами из подземной норы» (Мандельштам-2: 272)[342].

Если реализовать эту возможность прочтения, тогда «губернатору» должно не поздороветься именно в тот момент, когда он посягнул на барсучью нору литературы, но вряд ли есть необходимость прочерчивать все логические выводы — достаточно почувствовать, что на одно мгновение в читательском сознании проблескивает такая связь.

Тремя годами раньше Толстой выступил в неприглядной роли насмешливого судьи по иску Мандельштамов против поэта С. П. Бородина (1902–1974), печатавшегося под псевдонимом Амир Саргиджан. Ответчика Мандельштам обвинял в оскорблении своей жены. «Мы будем судить диалектицки», — для начала провозгласил Толстой в ерническом тоне: он забыл о предстоящем суде и явился с опозданием и в подпитии. Взрослый пасынок Толстого Ф. Ф. Волькенштейн был на этом судилище, вместе с Толстым и матерью:

> Мандельштам сказал темпераментную речь. Обвиняемый молчал как истукан. Все выглядело так, как будто судили именно Мандельштама, а не молодого начинающего национального поэта. <…> Довольно быстро Толстой вернулся и объявил решение суда: суд вменил в обязанность молодому поэту вернуть Осипу Мандельштаму взятые у него сорок рублей. Поэт был недоволен такой формулировкой и требовал иной формулировки: вернуть сорок рублей, когда это будет возможно. Суд, кажется, принял эту поправку.
>
> Народ в зале не расходился. Все были возмущены. Ожидалось, что суд призовет к порядку распоясавшегося

> молодого поэта. Зал бурлил. <…> Щупленький Мандельштам вскочил на стол и, потрясая маленьким кулачком, кричал, что это не «товарищеский суд», что он этого так не оставит, что Толстой ему за это еще ответит. Это было похоже на выступление Камилла Демулена перед Люксембургским дворцом во время Французской революции. Атмосфера накалялась. Отчим, мама и я сочли разумным ретироваться (Волькенштейн 1991: 56–57).

В 1934 году Толстой, с запозданием на два года, получил за это от Мандельштама пощечину. Ее описывали по-разному. Волькенштейн, который вряд ли получил эту историю из первых рук, потому что в доме явно об этом не говорили, описывает пощечину как звонкую:

> [Толстой] схватил Мандельштама за руку. — Что вы делаете? Разве вы не понимаете, что я могу вас у-ни-что-жить! — прошипел Толстой.
>
> И когда спустя некоторое время Мандельштам был арестован, а затем сослан, прошел слух, что это дело рук Толстого. Я знал и заверяю читателя, что ни к аресту Мандельштама, ни к его дальнейшей судьбе Толстой не имел ни малейшего отношения. Да разве мог человек произнести такую угрозу, имея в виду ее осуществление? (Там же: 58).

Толстой только одному человеку ответил на его вопрос о Мандельштаме. Это был его младший сын, маленький Митя. Он нам рассказывал: «С детским любопытством, зная о пощечине, я спросил отца, что он собирается делать. Отец говорит: — Ничего. Мандельштам сейчас в отчаянном положении — я ничего делать не собираюсь и прошу об этом дома не разговаривать».

Но все это запомнилось как обстоятельства, непосредственно предшествующие аресту поэта[343], и потому можно уверенно утверждать: Мандельштам и его тексты неотступно присутствовали в толстовской творческой памяти в 1934–1935 годах.

Вскоре после ареста Мандельштама в мае 1934 года Толстой имел смелость упомянуть его в своем выступлении на I съезде советских писателей в августе. Он говорил о Мандельштаме в критическом контексте, как ни в чем не бывало упомянув его вместе с покойным Гумилевым и благополучным Городецким в качестве акмеистов, пересаживающих парнасские ледяные цветочки на отечественную почву. Сам факт упоминания

арестованного вслух шел вразрез с советским обычаем, тем более что поводом стала не политическая, а чисто литературная полемика.

Высказываясь об отношениях Толстого с властью, Марк Липовецкий писал, что если Буратино — alter ego Толстого, то его длинный от рождения нос означает: призвание художника и есть вранье, умение плести небылицы. Следует вывод: «Художника-пророка Толстой замещает художником-буратино, который всегда остается в пространстве игры, в пространстве выдуманной реальности — то есть, по большому счету, остается марионеткой. Единственное, что ему нужно, — это право свободно врать, не из-под плетки, а для собственного удовольствия» (Липовецкий 2008: 129). Это и есть, по Липовецкому, цель Толстого — совместить несовместимое: несвободу и художественную свободу.

В последнее время в Сети и разного рода изданиях произошла инфляция вторичных интерпретаций «Золотого ключика», все менее учитывающих план реальности, все менее основанных на самостоятельных изысканиях, все менее оснащенных аппаратом цитирования. На этом «домодельном» фоне разительно выделяются те немногие сочинения на эту достаточно серьезную историческую тему, в которых привлекается новый материал. Так, петербургский профессор Владимир Перхин на основании анализа многочисленных публицистических текстов, печатавшихся Толстым на протяжении 1930-х годов в газетах, делает вывод о неизменном стремлении писателя к смягчению и гуманизации политической атмосферы. Происходит это во внешне верноподданнических статьях исподволь, с помощью сдвигов значений, нарушения публицистической формульности, внесения в ритуальное говорение разумных человеческих соображений. Эти тексты не включались в собрания сочинений, а если включались, то в переработанном виде (доклад В. В. Перхина на конференции в Музее А. Н. Толстого, октябрь 2009 года). Подобные исследования дают больше представления, как именно совмещались Толстым несовместимые несвобода и свобода. Они кажутся мне интереснее совершенно произвольных суждений о роковой двойственности описываемого автора или о его шутовстве, свободной марионеточности, медиаторстве, «трикстерстве» и «буратинстве».

Мальвинизация Кати

Прошло несколько лет, и на свет появились страницы третьей части трилогии — романа «Хмурое утро», где прячутся откровенно сказочные детали, на которые нельзя не обратить внимание после чтения «Золотого ключика». Оказывается, Катя Рощина, пытаясь учить сельских детей, резко сокращается в размерах и фактически превращается в Мальвину! Она живет в «покосившейся избенке в одно окошко, такое низенькое, что лопухи снаружи совсем закрыли его». Столик тоже маленький и низенький! Сестре она пишет: «Мне хочется рассказать тебе о маленьком мире, в котором я живу: птицы за окошком меня будят». В одном из ранних стихотворений Крандиевской есть строки: «Засыпаю рано, как дети, / Просыпаюсь с первыми птицами» (Крандиевская-Толстая 1985: 34). Живя в этом микромире, Катя молодеет («Прямо стыдно сказать — мне будто опять семнадцать лет»).

У нее «роман воспитания» с маленьким мальчиком — Иваном Гавриковым. Это вариант Буратино: он «невероятный шалун» — и при этом «с голубыми невинными глазами» (читая эти куски, трудно отделаться от мысли о том, что Гавриков — это маленький Меншиков из «Петра Первого»). Кате трудно его наказывать, ср.: «Даю себе честное слово три дня не разговаривать с Иваном Гавриковым», и он же охарактеризован как «мой самый любимый мальчик, Иван Гавриков… Он необычайно…» — эта оборванная запись совершенно в духе Мальвининых попыток воспитывать Буратино — вернее, проясняет их в благожелательном свете.

Лейтмотивом же образа Ивана Гаврикова — такого же очаровательного хвастуна, вруна и нахала, как Буратино, и такого же любопытного, всезнающего и надежного друга, является галчонок, которого он ловит, — «с круглыми, глупыми глазами», — данный, конечно, в параллель цыпленку, лейтмотиву образа Буратино, и напоминающий о его собственных круглых «деревянных глазках».

Но почему вдруг Кате дарится волшебная передышка в маленьком мире, возвращающая ей молодость, позицию феи по отношению к маленькому человечку и его любовь? Какие психологические механизмы здесь сработали? Сказочный материал мог переплеснуться в «Хмурое утро», ведь переплеснулся же театральный — в тех строках, где Рощин посещает брошенное кабаре? Или что-то диктовало необходимость тайно утвердить связь женских образов трилогии

и сказки? Или хотелось задним числом смягчить раздражающие черты Мальвины? Или, в духе гипотезы об отношении автора к роману как магическому средству воздействия на жизнь, прототипу — брошенной Наталии Васильевне — таким образом как бы сообщалось, на каком пути лежит «возвращенная молодость»? Нечто вроде утешения? А может быть, это демонстрация щедрости, которая должна уравновесить сознание вины, терапевтически вывести ее из собственной психики?

В защиту Мейерхольда

Мирон Петровский предположил, что в «Золотом ключике» выражены и театральные предпочтения Толстого. «Свирепо-режиссерский» кукольный театр тиранического Карабаса Барабаса он соотнес с театром Мейерхольда, а театр, который в конце сказки с помощью золотого ключика находит Буратино и в котором убежавшие от злого «кукольного владыки» деревянные человечки начинают играть самих себя, с Художественным театром. Толстой много раз пытался прорваться во МХТ, последняя из таких попыток относилась к 1913 году, когда Станиславский замышлял создать импровизационную студию. Его пьесы до революции шли в Малом театре и у Корша, после возвращения в том же «театре б. Корша», а позднее во МХАТ-2. Отношений с МХАТ не было. Принимая во внимание тогдашнюю реальную степень свободы этого театра (вряд ли Толстой не знал о том, что творилось там с пьесами Булгакова, запрещаемыми, возвращаемыми на сцену и снимаемыми опять), мне кажется невероятным, чтобы желанный театр, в котором хозяева — актеры, в 1935 году все еще мог отождествляться с МХАТ, — особенно если вспомнить об авторитарной атмосфере и о режиссерском произволе, которые живописал Булгаков в «Театральном романе».

Традиция, идущая от работы М. Петровского, отождествляет тиранического директора театра с Мейерхольдом. Действительно, в середине 1920-х годов, когда в театре царил авангардный эксперимент, Толстой на волне антиавангардных чувств отрицал «эстетизм» Мейерхольда. В ранние 20-е, в эмиграции, Толстой писал: «Я не принимаю эстетизм ни тогда, когда он выявляется в лордах Брюммелях и бесполых девушках с хризантемой в руке, ни тогда, когда он через огонь революции трансформировался в конструктивизм и доведенные до гениального опустошения сверхизысканные постановки Мейерхольда» (Толстой 1984: 86). Правда, чтобы реагировать не обязательно восторженно на Мейерхольда 20-х, а отвергать его как презрительно-эстетского, вовсе не надо было быть непременно ретроградом, предпочитающим «акварели Чехова» и «пиджачные драмы» МХТ. Достаточно было принадлежать к предыдущему, символистскому поколению модернистов. Статья Толстого «Голубой плащ», составленная из нескольких парижских театральных рецензий и перепечатанная в его книге «Нисхождение и преображение» (Берлин, 1922), написана вовсе не с «реалистической», а, наоборот, с антинатуралистической позиции, и подчеркивается в

ней условность и идеализм театра. В ней автор объявляет «первородным знаменем театра» голубой плащ Миши Бальзаминова — то есть мечту, восклицает: «Идите, идите, мечтатели, мы покажем вам небо в голубом лоскуте».

Вначале, исторически, МХТ вместе с Комиссаржевской противостояли тому, что тогда виделось как ложная театральность, — в частности, Малому театру А. И. Сумбатова-Южина (соученика Вл. Немировича-Данченко по Тифлисской гимназии), который был театром романтическим. Ср.: «Южин — то увлечение, романтика, мелодрама, контраст, декорация. Кавказ <…> наложил на Южина неизгладимую, как кавказская природа, печать <…> Он всегда был мелодраматичен, как и Кавказ — эта географическая, этнографическая, художественная мелодрама <…> Здесь месторождение русского романтизма» (Кугель 1926: 107).

Но на рубеже 1910-х годов все опять сдвинулось. Теперь Мейерхольд и Евреинов утверждали забытую условность театра, и театральность в старом смысле перестала быть жупелом. В это время менялся и сам МХТ, после крэговских «Гамлетов», после яростных споров 1913 года о постановках Достоевского, после стилизаторской режиссуры Бенуа, после написанной именно по заказу Художественного театра символистской «Синей птицы».

В 1910-х годах, переехав в Москву, Толстой — выкормыш Мейерхольда ставил в Малом театре свои гротескные комедии, по сути фарсы, нравившиеся старому романтику Сумбатову-Южину. Впоследствии Толстой определял тот «свой» Малый театр предреволюционных лет, в котором он дебютировал, как театр быта «нетленного и огнеупорного», перегоревшего в символ, в маску, в прием, театр «человеческой трагикомедии», «нетленных масок». Это то, что осталось от искусства после прошедшего катаклизма: «Мопассан умер, Виктор Гюго жив. Чехов выцвел, как акварель. Гоголь бьет неиссякаемым, горячим ключом жизни» (Толстой 1984: 93).

После революции Толстой утверждал вечное и общечеловеческое в искусстве — он понимал его как мелодраму. В этом он продолжал Южина, видевшего в театре «самодовлеющее, самостоятельное, управляемое своими собственными законами искусство», поддерживаемое душой толпы — она, как женщина, вынашивает в себе плод творчества режиссера и актеров. С этим же упором именно на рецепцию, на манипуляцию зрителем Толстой в парижских театральных рецензиях писал: «Театр уже не вымысел, не притворство, не обольстительный обман. Театр — высшее человеколюбие… Театр — это реальное преображение зрителя, “магическое” управление

его эмоциями, то есть — “колдовство”, высшая точка его, преображение души — чудо» (Толстой 1984: 69). Символизм в 20-х и 30-х исследовал психологию, искал архетипы, а наследовавший мелодраме кинематограф учился управлять эмоциями. Закономерен успех Толстого в кино 1930-х, закономерна его теория жеста (Цивьян 2010).

Но самое главное — в тех 1933–1935 годах, о которых идет речь, и сам Мейерхольд уже отказался от биомеханики и конструктивизма и ставил «гармонизированные», цельные спектакли, с обостренным психологизмом, дающие простор для сольных актерских номеров: «Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями», «Пиковая дама», «33 обморока» (Рудницкий 1969: 149–150). Это вовсе не были угнетающие эксперименты в духе 20-х — скорее их можно было назвать монументальными реставрациями, как в случае со знаменитой «Дамой с камелиями», ср.: «В этом спектакле он, быть может, единственный раз за всю жизнь в искусстве, выступал не как экспериментатор, а только как мастер» (Там же: 151). Применять же понятие «свирепо-режиссерский» к Мейерхольду 1930-х, которого актеры его театра почитали как Бога, и вовсе некорректно. Липовецкий тоже недоумевает, зачем было нужно Толстому писать завуалированную пародию на Серебряный век в 1935 году, когда модернистские эксперименты были официально заклеймены как формализм и буржуазное вырождение? Петровский, например, интерпретирует театр Карабаса Барабаса как пародию на Мейерхольда с его теорией актера-сверхмарионетки и даже усматривает в молнии на занавесе театра Буратино намек на чайку на занавесе МХТ. Но Толстой, близкий кругу Мейерхольда в молодости, открыто полемизировал с ним в 1920-х годах. Тайные, замаскированные нападки на Мейерхольда (к 1935 году уже ставшему главной мишенью официальной кампании против «формализма»), якобы скрытые в «Золотом ключике», выглядят бессмысленным анахронизмом (Липовецкий 2008: 130).

И там же Липовецкий делает альтернативный вывод, который мне кажется ближе к истине: «Нет, завуалированные ассоциации с Мейерхольдом и символизмом, скорее всего, нужны были Толстому для того, чтобы в известной степени вернуться к эстетическому опыту этих традиций, к их пониманию искусства как свободной, незаинтересованной игры» (Там же).

«Золотой ключик» — итог работы «символиста без символизма», каким был Толстой: это и был его возврат к «огнеупорным», вечным и «нетленным» маскам и ситуациям.

Реалии сказки

Коротенькие мысли и долгая память. Черепаха Тортила называет Буратино деревянным дурачком «с коротенькими мыслями». Выражение «коротенькие мысли» пришло из «Дневника писателя» Достоевского: русские, говорящие по-французски, «по неразвитости, короткости и скудости своих мыслей ужасно пока довольны тем материалом, который предпочли для выражения этих коротеньких своих мыслей» (Т. 13: 245). Возможно, Толстой вспомнил, как фразу Достоевского в 1909 году использовал его тогдашний друг Георгий Чулков: «<…> Около трех лет (боюсь перепутать сроки) Максим Горький сидел за тюремной решеткой коротеньких мыслей о своем бутафорском безличном человеке. Теперь, слава Богу, он вновь полюбил землю <…>» (Чулков 1909: 15).

Чулков приветствовал религиозные искания Горького (т. н. богостроительство), отраженные в знаменитой его повести того же 1909 года «Исповедь». По контрасту Чулков вспоминал о его предыдущей, социал-демократической фазе, запечатленной в «очень своевременной книге», по выражению Ленина, — повести «Мать» (1906). Вспоминал без всякого сожаления, как о плене «за решеткой коротеньких мыслей».

В 1935 году Толстой как никогда сблизился с Горьким, вернувшимся в Союз и возглавившим советскую литературу, и стал своим человеком в его кругу; это пик влюбленности Толстого в Н. А. Пешкову. Толстой стремился в Горки, подолгу там жил. По поведению Горького он сам поверял свои действия; был многим ему обязан. Однако как он на самом деле относился к двуличному Горькому? Был ли он уверен в лояльности Горького к нему самому? Семья Толстого знала, что он не прощал Горькому его художественных срывов: высоко ценя «Детство» и «На дне», о «Жизни Клима Самгина» он говорил: «Как он мог написать такой плохой роман?!» (Толстой Д. 1995: 55).

Почему бы, в знак всех этих недоговоренностей, не проскользнуть озорной реминисценции, напоминающей о крайне низкой котировке во времена толстовской литературной юности и в кругах, ему близких, именно той фазы Горького, которая оказалась в середине 30-х канонизированной?

Прокат лебедей. Впечатления Толстого от Италии, кроме Сорренто, включали посещение Рима, куда он возвратился после Сорренто. Здесь, обозревая памятники христианской культуры, построенные на фундаментах античных храмов, он остро почувствовал вертикальный характер итальянских культурных

напластований. Из Рима его возили на посольскую экскурсию на знаменитое озеро Неми.

Озеро, вокруг которого разбойники ночью гонятся за Буратино, быть может, «отражает» увиденное Толстым озеро Неми. В записных книжках Толстого ему посвящен отдельный фрагмент: «41. Кастель Гондольеро. Озеро. Бродят зеленые тени. Озеро Неми. Парки Каракаллы. Кастель Неми. Обрыв, внизу долина, огороды, виноградники. Солнце, прохладный ветерок» (Толстой 1963: 332).

Это то самое колдовское озеро Неми, место загадочного культа, взятого за отправную точку исследования Дж. Фрэзера в его «Золотой ветви». Фрэзер реконструировал центральный эпизод этого культа — убийство ритуального царя-жреца, которое имело вид ночной погони нового претендента за старым жрецом и их поединка, причем часто один или оба в прошлом были разбойниками. Первый русский перевод Фрэзера появился в 1928 г. — вышли 4 выпуска, так что сюжет с озером Неми, с которого начинается исследование Фрэзера, мог быть известен и широкому русскому читателю. Как мы помним, Буратино ночью преследуют разбойники, гоняющиеся за ним вокруг озера.

Но Буратино хватается за лебедя, и тот переносит его через озеро. Мальчик, лебедь, озеро — всю эта ситуацию забавно было бы также соотнести и с такой центральной для символистского театра картиной, как появление Лоэнгрина верхом на лебеде, ср.: «По третьему плану сцены на маленьком лебеде плывет мальчик лет пяти, а по второму на большом лебеде мальчик лет двенадцати, и только по первому на лебеде в натуральную величину торжественно вплывает на сцену сам primo tenore. О, Байрейт, Байрейт, всему нас научающий! (Мейерхольд, Бонди 1914: 26).

Мальвина любит Пьеро. В номере четвертом «Любви к трем апельсинам» за 1915 год, в статье актера Вл. Лачинова[344] «Гаспар Дебюро» (о знаменитом актере парижского театра пантомимы 20-х годов XIX века), возникает мотив кукольного треугольника в том самом виде, в котором он явится у Толстого, — Коломбина предпочитает Пьеро Арлекину:

> Именно тогда, у Дебюро, маска Пьеро приняла современную форму: рабочая блуза с длинными рукавами, скуфейка, неподвижное лицо, взятую за данность неоромантиками и символистами (вслед за культом традиционного театра у Гонкуров). В пантомиме «Кит» Дебюро заставил Коломбину любить не Арлекина, а Пьеро. К несчастью, Пьеро беден. Но однажды, во

время уженья рыбы, его проглатывает кит и внутри этого чудовища Пьеро неожиданно находит шкатулку с золотом <…> Выйдя, наконец, из своей темницы через заднюю дверь. Пьеро захватил и шкатулку… <…> — и женится на Коломбине (Лачинов 1915: 144).

В этом озорном сюжете нам интересно и то, что Пьеро уравнивается с Пиноккио (эпизод в чреве китовом) и что он, пройдя через смерть, находит счастье.

«Почтеннейшая публика!» Обращения к «почтеннейшей публике» в театре Карабаса также можно возвести к петербургскому околомейерхольдовскому журналу «Любовь к трем апельсинам» (ред. Сергей Бонди[345]), пропагандировавшему театральные знания, в особенности в том, что касалось старинного театра. Режиссер Владимир Соловьев, соратник Мейерхольда, которого Толстой знал по «Дому интермедий», писал о персонажах старинного театра, завлекающих зрителей: «Это два фарсера, назначение которых быть зазывателями. С барабанами в руках они вскакивают на возвышение и, перебивая друг друга, кричат: “Почтеннейшая публика! прекраснейшие и прелестнейшие дамы! благородные кавалеры!”» (Соловьев 1914: 3).

Котовасия. Лиса Алиса взялась из фольклора — там, правда, она Алисава, то есть Элишева. От того же библейского имени произведено имя Элисавета в разных его формах, перешедшее в русский язык уже через западное посредство. Имя Алиса, которого нет в русском языке, непосредственно подсказано блоковской Алисой — служанкой Изоры в драме «Роза и крест» и, конечно, «Алисой в Стране чудес».

Но откуда взялся кот Базилио? У Тика в пьесе «Кот в сапогах» в ее первом русском переводе Василия Гиппиуса (Гиппиус В. 1916) сказочного кота зовут Васька; «романтический» кот в «Детстве Никиты» зовется Василием Васильевичем, возможно, в честь самого Василия Васильевича Гиппиуса (а может быть, и Розанова); отступления от этой традиции быть не может, только легкая итальянизация, наподобие того как учителя в «Обращенном принце» Зноско звались Цыфиркино и Кутейкадо.

Таинственная дверца. В третьем томе трилогии Толстого появляется песенка о блужданиях по старому дому в поисках неизвестно чего, где важнейшее место отводится дверце:

Пойдете вы направо и налево, а потом
Темным коридором обогнете вы весь дом.
Пред вами будет дверца, а за дверцею чердак —
И то, что вы искали, не найдете вы никак…

Мой отец вспоминал: «Это уличная, хулиганская песня, я ее слышал — ее еще пели в двадцатых годах». Может быть, это ее упоминает Кузмин в стихотворении «А это хулиганская — сказала…»? («Хулиганскую» пела Ольга Глебова-Судейкина). Слышанную Толстым песенку пела Телегину в Новой Деревне цыганка (там была цыганская слобода). Вспомним кульминацию «Золотого ключика»: герои находят дверцу, вереницей, держась друг за друга, спускаются в подземелье старого дома в поисках неизвестно чего и находят — счастье. Но ведь и в той пьесе, которую все видели в детстве, герои, держась друг за друга, гуськом идут с факелами, распевая: «Мы длинной вереницей / Пойдем за Синей птицей…»

Франция вместо Италии. Толстой Италию знал мало: ездил туда на несколько недель в 1907 и 1932 годах. Поэтому он систематически подменяет в своей итальянской сказке итальянские литературные и бытовые реалии, не слишком известные ему, реалиями французскими, которые он знал прекрасно, по частым своим приездам в Париж, а также по трехлетнему пребыванию во Франции в качестве эмигранта. Даже Карабас Барабас, по общему консенсусу, синтезирован из французского маркиза Карабаса, как предлагает называть своего хозяина герой сказки Перро «Кот в сапогах» (может быть, Толстой помнил об этом имени в связке со стихотворением Гумилева 1909 года: «Ведь я маркиз де Карабас, / Потомок самых древних рас»), и французской же злой феи Карабос из «Спящей красавицы» того же Перро (воспринятой через балет Чайковского). Сам папа Карло в бархатных штанах и с шарманкой, хотя и скопирован с итальянца, добряка Виталиса, но ведь и этот герой фигурирует все-таки во французской детской книжке — замечательной повести «Без семьи» Гектора Мало. Напомним, что впервые старый бродячий музыкант с виолой и с ним мальчик в лоскутном наряде (motley) — символе театральной профессии появляются в первом, «парижском» романе Толстого «Две жизни» перед попыткой самоубийства героини: сказочный, детский мир как будто старается удержать ее от пагубного намерения.

Французского, а не итальянского происхождения и баранья похлебка с чесноком, которая является в «Золотом ключике» пределом мечтаний героев и символизирует обеспеченную старость для папы Карло. Она пришла из парижских ночных кабачков для кучеров, посещениями которых Толстой увлекался в 1908 году в компании Волошина и Кругликовой. Сюда же относится и хлопающее на ветру полотно театра, к которому

влечет Буратино. Это парижские впечатления 1919 года, ностальгически упоминаемые в романе «Эмигранты»: там хлопает на ветру полотно цирка шапито.

В «Золотом ключике» Толстой легко и бегло, прощальным и любовным жестом, посмеиваясь, как посмеиваются над собой прежним, прикоснулся к миру своей театральной и литературной юности, воскресив тысячи интонаций и образов, задействовав многозвучное эхо несметных аллюзий и реминисценций. В сказке запечатлелся первоначальный импульс обиды, но он стерся и забылся: сказка исцелила травмы. Благородный и великодушный, несмотря на свою вечную инфантильность, герой победил злых и спас добрых; пройдя тайным ходом по мрачному подземелью, выбрался из него немыслимым «выходом с другой стороны» и нашел счастье. Через полвека мы можем сказать, что в сказке о Буратино Толстой не только описал «выход» своего героя, но и сам, может быть в этом единственном случае, нашел силы вырваться из «барсучьей норы» своего страшного времени в освещенное закатным солнцем вечности бессмертие.

ГЛАВА 9. «АЛЕШКА» И «АННУШКА»: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОТНОШЕНИЯ АХМАТОВОЙ И ТОЛСТОГО

Первое знакомство. — «Женская темная сила». — «Фантастическая женщина». — Лунная барыня. — Клеопатра Невы. — Женщина в ложноклассической шали. — Поклонение. — Помощник. — Ташкент. — «Некрологический разговор» с Исайей Берлином. — «Суди. От тебя стерплю». — Ахматовское в образе Вяземской. — «Эх, ты…» — «Желаю вам другую». — Финал.

Первое знакомство

Тема «Ахматова и Толстой» неудобна и аллергенна с обеих сторон. Это неудобство заслоняет от нас целый литературоведческий пустырь, на котором обильно всколосились вопросительные знаки. Отношения Толстого и Ахматовой в 40-х годах, как они описаны в последних сочинениях компилятивного жанра, например в Оклянский 2009, отнюдь не исчерпывают эту сложную главу литературной истории, в которой поражает обилие резких поворотов и переоценок.

Начинается эта тема еще до знакомства протагонистов, в 1908 году в Париже, когда Гумилев сближается с Толстым и рассказывает ему о своей попытке самоубийства в конце 1907 года на парижском городском валу. В посмертном очерке Толстого о Гумилеве говорится, что причин самоубийства ему тот так и не открыл. Но из позднейших (1963) записей Ахматовой об их встречах в 20-х годах видно, что Гумилев рассказал ему все: «…как он рассказывал Ал<ексею> Толстому, что из-за меня травился на fortifications (это было записано со слов Толстого). Свидетелем его парижского отчаянья и самоубийства был Алексей Николаевич Толстой» (Ахматова 1966: 362, 387).

Анна Горенко впервые увидела Толстого в конце 1909 года, когда он вместе с Гумилевым (сразу же после нашумевшей дуэли того с Волошиным) и Михаилом Кузминым приезжает в Киев выступать на вечере «Остров искусств»; вечер не имеет большого успеха у публики, но на Анну Горенко, очевидно, производит впечатление новый литературный имидж Гумилева: она наконец принимает его предложение. В ореоле новой столичной литературы, надо думать, ей предстает и молодой Толстой, который, впрочем, в Киеве занят блицроманом с красавицей актрисой Лидией Рындиной (наст, фамилия Брылкина, 1883–1964)[346]. Кем бы ни был навеян образ «блистательного графа» в трех стихотворениях Ахматовой 1909 года, очевидно влияние на них «аполлоновской» стилизации. Знакомство ее с Толстым произошло в Петербурге на масленицу 1910 года, см. запись Лукницкого 1927 года (к 22 ноября): «1910. Масляная неделя. Приезжала на несколько дней из Киева в Петербург. Встречи с Н. Гумилевым, с В. С. Тюльпановой. Была с визитом у Гумилевых в Царском Селе и познакомилась у них с Ал. Толстым, В. Мейерхольдом, М. Кузминым и Зноско-Боровским» (Лукницкий 1997: 316).

Толстой присутствует на праздновании свадьбы Гумилева и Ахматовой в Москве (венчались они в Киеве). Присутствует

Толстой и на прощальном вечере 13.09.1910 — перед отъездом Гумилева в Африку.

Ахматова потом рассказывала Лукницкому: «Вернулась, проводила Николая: (10 г.)… 12 декабря — в Ц.С. — это “Сероглазого короля”, кажется дата. 8 января — опять в Киеве… Кажется, я с января, честно, уж больше не ездила в Киев… Вот так, в конце января, я вернулась из Киева и жила в Царском. Бывала у Чудовских, у Толстых, у Вячеслава Иванова на “башне”» (Лукницкий 1990: 98–99). В конце 1910 года Гумилев затевает «Цех поэтов», в котором поначалу участвует и Толстой. Жена Толстого Софья Дымшиц дружит с Ахматовой и ходит с ней вместе в гости. Русалки и мавки из стихов Толстого 1909 года, несомненно, отразились в «Русалке» Ахматовой (1911).

В записной книжке Ахматовой № 4 есть набросок:

> Языческая Русь
> начала 20-ого века.
> Н. Рерих.
> Лядов. Стравинский.
> С. Городецкий («Ярь»…)
> Ал < ексей > Толстой («За синими реками»).
> Вел < имир > Хлебников.
> Я к этим игрищам опоздала.
> (Ахматова 1966: 70)

В подготовительных материалах к «Поэме без героя» этот список еще сокращен и развернут в эпизод, но Толстой в него входит и там: «Языческая Русь (Городецкий, Стравинский “Весна священная”, Толстой, ранний Хлебников). (Они на улице. Таврический сад в снегу, вьюга. Призраки в вьюге. (М.б., даже — двенадцать Блока, но далеко и не реально.)» Обе эти записи сделаны в 1959 году. Последняя вошла в «Либретто балета» без изменений (Там же: 87; также Ахматова 1986-2: 233). Литературные и музыкальные реконструкции русской архаики оказываются повинны в «расколдовываньи» страшных сил, приведших к катастрофе революции. Впрочем, Толстому в этом зловещем, но престижном контексте отведено почетное место.

Выражение «женщина нечеловеческой красоты», мелькающее в прозе Толстого начала 1910-х годов (например, в рассказе «Девушки», где красавиц сестер, сидящих взаперти, называют «женщинами нечеловеческой красоты»; или в рассказе «Синее покрывало», где герою мерещится «неуловимая, но он знал, нечеловеческой красоты женщина»), было принято Ахматовой на вооружение — вплоть до «секретарши нечеловеческой красоты» в пьесе «Пролог» (Энума элиш), написанной в Ташкенте, сожженной

и восстановленной автором по памяти (Ахматова 1998-3: 364).

В 1911–1912 годах Толстой помогает Ахматовой публиковать ее первые стихи. Ср. запись в позднем дневнике Лукницкого «Acumiana» 1928, 19 мая:

> <…> Рассказывала, что первое ее напечатанное в П-ге стихотворение было напечатано при посредстве Ал. Толстого. Ал. Толстой отнес его в редакцию журнала, и оно было принято. Будто, это относится к зиме 1910–1911 (когда Н.С. был в Африке) (Лукницкий 2002: 475).

Вероятно, речь идет о публикации в журнале «Аполлон» (1911. № 4. С. 21–22) стихотворений Ахматовой (первых из опубликованных в России) «Мне больше ног моих не надо…», «Сероглазый король», «Над водой», «В лесу». Ср. запись суждений Ахматовой о своих ранних стихах: «…их тогда уже хвалили все (Толстой, Маковский, Чулков и т. д.), они были приняты в “Апол<лон>”» (Хейт 1991: 224). Возможно также, что к этому периоду относится дарственная надпись А. Толстого на его книге «За синими реками» (1911): «Анне Андреевне Гумилевой с надеждой на ее дарование. А. Толстой» — Толстяков 1989: 170 (цит. в Лукницкий 2002: 475).

«Женская темная сила»

Впервые портретные черты молодой поэтессы воспроизводятся Толстым в августе 1911 года в рассказе «Ночь в степи», написанном во время второго пребывания Толстых в Париже. Герою снится безумный визит к должнику — помещику-степняку, ругателю и насильнику. Помещик его пугает, поит до смерти, потом обманывает и выгоняет, а его дочь морочит ему голову. Толстой в крайне ироническом тоне изображает экстравагантную девушку — очень высокую и худую, в узком белом платье, «с великолепными неправильно поставленными глазами», с клоунской улыбкой с высоко поднятыми уголками губ. Ее зовут Зоя — имя для того времени весьма «авангардное». Подчеркивается ее игра с длинными пальцами и позы разочарования и поражения, которые она принимает. Интересно, что при этом она все время подпрыгивает (вообще говоря, прыжки типичны для русских романтических дев — лермонтовской разбойницы в «Тамани» и тургеневской Аси). В психологическом рисунке сделан упор на ее современные, свободные манеры, она как бы не снисходит до кокетства — но тем не менее пытается героя поразить и завлечь:

> Я вам нравлюсь — вдруг спросила она просто и серьезно. Вы боитесь? — Я не провинциалка. Вы не поэт? — Неправда. Я тоже пишу стихи. Поглядите на звезды, это я их рассыпала.
>
> Она вдруг вытянула длинную шею. Герою стало неловко. А девушка хрустнула пальцами и сказала:
>
> Я бы тебя затомила…
> Я бы убила любя
> Женская темная сила
> Страшна для тебя
> Целуя бы я укусила
> Твой алый, твой алый рот
> Знает ли кто наперед
> Какая у девушки сила?
>
> *(Толстой ПСС-1: 549)*

Зоя ведет себя продвинуто и противоречиво: насмехается над героем, сексуально его провоцирует, однако тут же отталкивает. В

конце концов она отражается в синих зеркалах и растворяется в голубом лунном свете — выясняется, что сумасшедший визит герою приснился. Однако для сна там слишком много цепко ухваченных деталей.

Образ Зои однозначно соотнесен с Ахматовой уже самими просодическими (дольник) и, в самой общей форме, тематическими чертами приведенного стихотворения (амбивалентность женственности, исходящая от нее угроза, нарциссизм). Рассказ Толстого может быть ироническим откликом на самостоятельное появление Анны Ахматовой в Париже, всего через год после свадьбы с Гумилевым, и на ее парижские романы, о которых Толстой, несомненно, знал — с одним из предметов ее увлечений, Георгием Чулковым, он дружил; ср. у С. И. Дымшиц-Толстой:

> Помню в Париже приехавших молодую поэтессу Анну Андреевну Ахматову, тоненькую как тростиночка, и писателя Г. И. Чулкова. Помню их очарованными Парижем, в голубой дымке чудесных площадей Парижа. Анна Андреевна, молодая, но уже оцененная поэтесса, была удивительно обаятельна. Ее очарование, в особенности когда она читала свои стихи, всех покоряло (Дымшиц-Толстая 1962: 32, цит. Тименчик, Лавров 1976: 82).

«Фантастическая женщина»

В 1912 году Толстой, постепенно отошедший от Гумилева и «Цеха», расходится и с Кузминым и все ближе притягивается к Волошину. Вместе они задумывают и в Коктебеле летом 1912 года пишут комедию «Спасательный круг эстетизму» (см. гл. 3).

В центре пьесы художник-кубист Ситников, гумилевоподобный мальчик, бешено ревнующий свою жену, которая постоянно в бегах: она — честолюбивая поэтесса Елена Грацианова, старательно создающая себе репутацию «фантастической женщины», оставаясь при этом холодной как лед. Антиэротичная Елена соблазняет людей, чтоб воспользоваться ими для литературного и социального успеха. Ее мечта — слава, пусть дурная, лишь бы стать над другими, пусть на час. Влюбленного критика Рысса Елена заставляет остаться с ней на ночь в редакции журнала, к ужасу пришедшего утром на службу секретаря по имени фон Фик:

> **Рысс.** Ей особенное удовольствие доставляет наблудить в неподходящем месте так, чтобы на другой день все узнали.
>
> **Фон Фик.** Кому — ей?
>
> **Рысс.** Конечно, Елене! Ситниковой.
>
> **Фон Фик.** Mon chere, выйдет страшный скандал.
>
> **Рысс.** Которым она будет очень довольна! Только я ей этого удовольствия не доставлю, я всем расскажу, как мы проводили ночь.
>
> **Фон Фик.** Как же, интересно? Очень неприлично?
>
> **Рысс.** Неприлично? Нет, я ей репутацию испорчу. Неприлично! Да она и не женщина, а ощипанный цыпленок, трусиха!
>
> **Фон Фик.** Ну расскажите.
>
> **Рысс.** Приехали мы сюда, думаю, «наконец», запираю дверь и начинаю подкрадываться к ней в темноте. Я много женщин видал, одни в это время лицо закрывают, ах, мол, что вы хотите делать, другие… ну да мильон способов у них для притворства! А эта, понимаете, взяла пресс-папье, залезла вон туда и говорит: «Пока не напишете статьи обо мне, не смейте и дотрагиваться!» И начала соблазнительные стихи читать. Пишите, говорит, сию минуту, в конце концов я таки начал писать, ничего, конечно, не вышло. Вот змея!

Образ Елены через автоцитату ориентирован на Зою из рассказа «Ночь в степи»:

> **Елена.** Ну то-то же! *(Подходит к нему, не касаясь его, ласкается, как змея.)* У вас голова кружится, правда? Я ваша отрава, как дурман, как змея: душа у меня темная, *как ночь в поле* (курсив мой. — *Е.Т.*), в ней заблудиться можно.

Интересно, что Грацианова завлекает критика лишь затем, чтобы перевести любовный диалог в профессиональный регистр: она кружит ему голову, добиваясь в ответ положительной рецензии. Более того, она сама диктует влюбленному в нее критику слова похвальной статьи о себе.

> **Елена.** О чем же вы думаете?
>
> **Рысс.** Вы необыкновенная, очаровательная, волшебница…
>
> **Елена.** Похожа на мои стихи.
>
> **Рысс.** Да, да.
>
> **Елена.** Вы напишите это на бумаге. *(Дает перо, омокнув его в чернила.)* Напишите, а я положу за корсет.
>
> **Рысс.** Зачем? Что написать?
>
> **Елена.** А вот про стихи. Что они необыкновенные, очаровательные, волшебные… а я положу сюда.
>
> **Рысс.** Смешная! Чудесная! *(Пишет. Елена берет, читает. Огорчилась.)*
>
> **Елена.** Так мало написали! Нужно много, длинно, начните так: стихи Елены Грациановой очаровательные, волшебные. Их наивная простота — почти цинизм. Это повесть женской души, еще не опознавшей себя, теперь в скобках: автору всего 19–20 лет. Души безмерно женственной, лунной и т. д.
>
> **Рысс.** Постойте! Вы мне диктуете статью.
>
> **Елена** *(страстно)*. Пишите, так нужно, вы должны писать только обо мне, пусть повсюду все заговорят об Елене Грациановой — пусть возмущаются мной. Боятся, проклинают — указывают пальцами… Хоть год, хоть одну зиму стать выше всех!
>
> **Рысс.** А если я не хочу?
>
> **Елена.** Вы будете писать!
>
> Дверь раскрывает Фон Фик. Начинает слушать, постепенно его лицо краснеет, брови поднимаются, пальцы свободной руки растопыриваются, и весь вид его

показывает на глубочайшее все более растущее изумление. В это время за занавесью голос Елены, которая диктует.

Голос Елены. По прямой линии от Пушкина через Мирру Лохвицкую священный факел поэзии…

Голос Рысса. Священный факел — поэзии…

Голос Елены. Факел поэзии передан в руки Елены Грацианової.

Голос Рысса. О, Господи, кончайте скорей!

Голос Елены. Еще фраза, и конец (Толстая 2003: 120–122).

Эта страсть Грацианової к тотальному контролю своего литературного и публичного имиджа также вполне вписывается в гипотезу о портретности или, вернее, памфлетности пьесы Толстого: ср. похожие стратегии А. Ахматовой, описанные в статьях А. Жолковского об Ахматовой (например, Жолковский 1996) и суммированные в работе О. Лекманова (Лекманов 2000: 141–154). Можно сделать вывод о памфлетности образа Грацианової — это как бы сатирически сниженный облик ранней Ахматовой.

Нет никакого сомнения, что Ахматова оставила свой след на психике молодого Толстого; «фантастическая» женская фигура и ее любовная игра (не продвинувшаяся во всех упомянутых случаях дальше начального завлечения и внезапного отторжения) описаны еще в нескольких текстах Толстого. Эта серия загадочных и губительных женских персонажей Алексея Толстого окрашена резко негативным отношением в сочетании с мучительной заинтригованностью повествователя. Эти персонажи сопоставимы с фатальными героинями прозы Кузмина.

Осенью 1912 года Толстой переехал в Москву. «Спасательный круг эстетизму» остался неопубликованным и ни в каком виде в литературный обиход не вошел.

Лунная барыня

Зоя из «Ночи в степи» растворяется в лунном свете. Грацианова в числе комплиментов своим стихам, которые она навязывает критику, включает эпитет «лунные». Помимо всего прочего, поэтесса бисексуальна. В том же 1912 году Толстой пишет рассказ «Слякоть», в котором гомосексуальная тема центральна. Как он сам признавался в 1918 году, Толстой усвоил концепции В. В. Розанова — очевидно, прежде всего представление о «людях лунного света», тяготеющих к однополой любви.

«Лунная» тема уже в начале века была пропущена через новую поэтическую призму, ср. «дева луны» у Гумилева: «И я отдал кольцо этой деве луны» («Пять коней подарил мне мой друг Люцифер»), «лунное тело»: «Вам хочется на вашем лунном теле / Следить касанье только женских рук» («Жестокой»), колдунья: «А выйдет луна — затомится, / И смотрит, и стонет, / Как будто хоронит / Кого-то, — и хочет топиться» («Из города Киева») и т. д. Часто этой теме у Гумилева соответствуют мечтательные, невозможные, манящие голубой и лазоревый цвета: «Я лилию добуду голубую», «Среди таинственных лесов / В их голубых, веселых чащах», «Среди лазоревого леса». Связь Ахматовой с «лунной» темой давно описана (Хейт 1991: 13).

С этим «лунным», не укорененным в быту, тяготящимся телесностью типом женской психики генетически связаны и толстовские женщины конца 1910-х годов, прежде всего Даша в романе «Хождение по мукам». Толстой пытается по мере сил психологировать их, оставив мифологические мотивировки в намеке. Склонность чистой, холодной, звездной и гиперкритичной Даши к однополой любви заявлена только в сцене совместного купания с сестрой в начале романа, из дальнейшего текста она вытесняется, на нее указывают только черновики и записные книжки: по недовоплощенному замыслу, Даша должна была найти себя в страстной любви к женщине-красноармейцу и посвятить себя искусству театра.

Толстой овладевал символистской мифологией с некоторым запозданием. В 1914 году он написал пьесу о роковой женщине — проблемную драму, нанизанную на символическую тему луны («Мне страшен лунный свет» — признавался он самому себе в дневнике зимой 1913 года (Материалы 1985: 14)). Пьеса называлась «Геката (Опасный путь)» (Толстой 1914). Луна, набухшая кровью, то есть ждущая жертвы Геката, воплощалась в образе сверхчеловеческой, аморальной и разрушительной

героини по имени Варвара Аполлоновна Красносельская: по семе красного устанавливается ее тождество с «кровавым» аспектом Луны, Гекатой. Через фамилию утверждается и связь с другим толстовским сверхчеловеком, князем Краснопольским — Хромым барином из одноименного романа 1912 года. Отчество «Аполлоновна» акцентирует языческую и космическую природу героини. Целый ряд мотивов связывает ее с Зоей из рассказа 1911 года «Ночь в степи» — внешность, холодный и мрачный психологический склад, ирония, капризность и властность: «Варвара — холодная <…> глаза серые и большие, мрачный свет их прикрыт усмешкой» (Толстой 1914: 2); у нее свои капризы, и она их никогда не повторяет; при ней находится персонаж Юрий Викторович Трубачев (Толстой, скорее всего, использовал фамилию жениха Аси Цветаевой, Б. С. Трухачева), наделенный гумилевским пробором и повадками «поэт — молодых лет», «худой, бритый, причесанный на пробор, одет изысканно, движения холодны и красивы» (Там же: 3); она пытается сделать героя своим орудием.

Развивая антилунную тему, профильную для своих антиахматовских героинь, Толстой отождествляет лунно-андрогинное начало своей вамп со сверхчеловеческим — также в духе розановских «Людей лунного света»: лунный свет как ключ к новой героине указывает уже не только на ее неспособность любить, но и на ее сатанинскую природу. Варвара требует разрушения и гибели. Убийство для нее способ стать выше зла: «…Вы должны пройти через это, ваша душа высохла, вы должны напитать ее… Вы должны стать выше этого, тогда станете… великим…» (Там же: 17). Напитать душу герой должен чужой кровью. Он боится, она подначивает: «Вы помните, для чего Одиссей привязал себя к мачте, когда плыл мимо острова сирен?» (Там же: 14).

В ранних рассказах и стихах Толстой многократно обращается к теме русалки, не знающей, что такое человеческое чувство, невинной, как природа или дитя, и губящей без злого умысла, — теме, связанной, как я пыталась показать, с Софьей Дымшиц. Варвара сделана из другого теста: это мифологический персонаж, она с ее безнадежной омертвелой холодностью «пришла из морского тумана», она сама и есть губительная сирена. При этом она не оставляет мечты о таком огне, в котором растает ее лед, — но это не огонь любви, а адский огонь преступления: «Я предлагаю вам грех, возьмите его на себя. Испытайте себя, будьте мудрым, сильным и огненным… Примите меня, я тяжела и горька» (Там же).

В запоздавшем упражнении в символистской поэтике, каким

была «Геката», образ Варвары стал ходульным воплощением абстрактной идеи демонизма, утратив большую часть соотнесенности с возможным прототипом.

Мифология пьесы была вдохновлена образом «яростной Гекаты» из венка сонетов «Lunaria» (1913) М. Волошина, к духовной сфере которого Толстой тяготел в 1908–1914 годах. «Геката» и писалась в Коктебеле, у Волошина в гостях в апреле — мае 1914 года, и сам Волошин отразился в одном из персонажей — философе-отшельнике. Теософская концепция космического голода, насыщаемого земными катастрофами, также взята у Волошина: у него Луна — это «жадный труп отвергнутого мира». Однако старый оссиановско-романтический образ «багровой луны» у Толстого напоминает даже не раннего Бальмонта, а Пшебышевского, где он заострен до вульгарности — ср. выражение «Кровавая луна рассвета» у польского писателя в «Судном дне». И сюжет, и духовная аура пьесы выстроены скорее в духе «Requiem Aeternam» Пшебышевского (дисгармония души и пола, убийство женщины, самоубийство). Толстой писал пьесу в депрессии, отчаявшийся и озлобленный из-за расхождения с Софьей.

«Геката» произвела комическое впечатление на Вл. И. Немировича-Данченко, решительно ее отвергнувшего: «Пьеса была очень страшная. Когда, впоследствии, я послал ее Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, он мне ответил: “Дорогой Алексей Николаевич, пьесу я прочитал несколько раз, в ней много талантливых мест, но в общем она производит впечатление горячечного бреда. Ставить ее нельзя”» (Толстой 1991: 65).

Вняв советам, Толстой не стал публиковать «Гекату», предвосхищавшую мировую катастрофу и предсмертные судороги человечества. Но в 1920 году в Париже Толстой написал рассказ «Как я был большевиком» (Там же; первая публикация пока не найдена, возможно, она найдется в первых, редких номерах «Последних новостей» домилюковской редакции), где иронически пересказал «Гекату», напр.: «И вот тут-то наступает совершенно большевистское мышление: господин приходит к решению, что для испытания своей душевной высоты и силы — во имя великого дела создания нового человечества — нужно ему любимую женщину убить. В третьем акте он ее режет ножом, и дальше наступает хаос, в котором автор пьесы тонет с головой…» (Там же: 1991: 65). Толстой признает свою вину в том, что в этой своей пьесе проповедовал практический большевизм и поэтому якобы сам приблизил катастрофу.

Клеопатра Невы

От всеобщей погубительницы Варвары идет множество связей к героине неоконченного романа «Егор Абозов» (1915) Валентине Васильевне Салтановой, такой же капризной и властной причуднице, в чьем образе как бы концентрируется колдовская и разлагающая атмосфера артистического кабачка, где она царит. «Егор Абозов», видимо, был заброшен с появлением «Плавающих-путешествующих» М. Кузмина (1915), где столичный шутовской хоровод тоже группировался вокруг кабачка (под названием «Сова») и царящей в нем декадентской «вамп». По установившемуся мнению, в образе Зои Михайловны Лилиенфельд — очень худой женщины «с лицом египетской царицы» — Кузмин создал гибрид Иды Рубинштейн и Анны Ахматовой (Панова 2006).

Толстой снабдил свою собственную «царицу», сводящую с ума влюбленных в нее мужчин, царственным и восточным именем Салтанова, как бы эквивалентным имени Ахматова. Рисунок поведения ее напоминает противоречивые и провокативные стратегии Зои из раннего рассказа и отчасти Грациановой из пьесы 1912 года: Салтанова завлекает Абозова, он не может сдержаться, и тут она на него накидывается с упреками и изгоняет: ей, в отличие от Клеопатры, нужны не сексуальные утехи в ореоле гибели, а полная власть над мужчинами. Власть эта оказывалась губительной и по сюжету, герой должен был Салтанову убить (эти мотивы сосредоточены во фрагменте романа, который публиковался отдельно под названием «Золотая цепь»). Один из вариантов главы «Призраки» увязывал ее с Грациановой дословным повтором характеристики: «Это самая *фантастическая* из *женщин*»(Толстой 1914–1915: 4). (В «Абозове» Иванушко уже всех женщин называет коломбинами и фантастическими существами — ПСС-15:77).

Как и Грацианова, Салтанова не чужда однополой любви: в ее диалоге с пожилой поэтессой в «Абозове» звучит цитата из знаменитого стихотворения З. Гиппиус (1894): «Любовь одна», которая у Толстого вульгарно толкуется в бисексуальном духе — эта сцена вошла в печатный вариант (ПСС-15: 98).

Еще ярче, чем сам роман «Егор Абозов», демонстрируют связь центрального женского образа с замыслом «Гекаты» наброски к роману. В «Гекате» героиня — эфироманка, в наброске к Абозову «Иван-царевич» тоже (Толстой 1914–1915а). В вариантах «Абозова» у героини опять те же глаза, что у Варвары и героини «Ночи в степи»: «Он взглянул ей в глаза: они были серые,

мрачные и жадные» (Толстой 1915: 54). Уже в «Гекате» героиня жалуется, что ее «обступили обезьяны». В одном из вариантов «Абозова» сверхчеловеческая Валентина сама названа обезьянкой, то есть развенчана в недочеловека (может быть, здесь отразился обезьяний эпизод и сложная семантика обезьянства у Ремизова): «Кстати предупреждаю — обезьянка, <то-есть> Валентина Васильевна, женщина чудовищная. Она ветрена, капризна и зла» (Там же: 57).

Природа инфернальной героини здесь не ледяная, как в «Гекате», а огненная: «Нужны все усилия воли и страсти, чтобы проникнуть в самую глубину наслаждения — проговорила Валентина Васильевна, глядя на свечи и только пальцами коснувшись руки Абозова, — там все, как в сновидении. Каждый поцелуй потрясает, как смерть. Этого нельзя передать словами. Когда вы поймете меня, вам захочется жить как саламандра в огне» (Там же: 66). Людей, даже самых лучших, она считает сырым материалом — что понятно, ведь огонь сырости противопоставлен. Впоследствии, в рассказе Толстого 1918 года «Сон в грозу», мужской сатанинский персонаж, тяготеющий к стихии огня, будет призывать девушку победить, сжечь себя и так подняться над сырой природой. Именно так будет соблазнять Дашу и Бессонов в «Хождении по мукам».

Салтановой боятся: «Я ее боюсь по ночам, как вурдалака» (Там же: 78–81), назначают на роль Сатаны в маскараде, тем более что основа фамилии ее от Сатаны отличается лишь одной буквой: «Сатаной будет Валентина Васильевна Салтанова. Она сам чорт. Красотка, Коломбина из дьявольской пантомимы. Божественная гетера!» (Там же: 82–85). В Салтановой все то же, что и в предыдущих воплощениях типа, сочетание тотальной аморальности с большой серьезностью: «Есть таинственные радости, против них бунтуют, но бунт есть еще больший грех, нужно смиренно принимать все свои влечения, и чем утонченнее они, тем ближе к вечному» (Там же: 66). Скорее символична, чем «реалистична» и внешность героини: «маленькое помятое лицо», «тени под глазами» и «очень красный большой рот» вампира (ПСС-15: 65). В «Абозове» лицо ее «почти некрасивое, бледное, с чрезмерно красными губами» (ПСС:97). Потом таким же ртом Толстой снабдит сатанинского социолога, затевающего революцию в 7-й главе «Хождения по мукам».

При всей банальной мифологичности и мелодраматической абстрактности в образе Салтановой проглядывает и памфлетный, сатирический умысел, на что, кроме генетической привязки к антиахматовскому ряду и именования, указывает и педалированная соотнесенность героини с петербургскими

литературными реалиями: Салтанова выступает в качестве главного арбитра молодежного литературно-художественного кружка, в которых однозначно опознается кружок «Аполлона». В романе и набросках подчеркивается ее тонкость чувств, профессионально высокий вкус, талантливость (о ней говорят: «Я настаиваю на одном — она талантлива» (Толстой 1915:4). Эти качества сочетаются у Салтановой с жадностью и неразборчивостью, с которой она использует людей, безжалостно их «губя».

Именно в роли литературного арбитра она открывает Абозова-прозаика, возлагая на него большие, не только литературные надежды. Абозов же, молодой прозаик «от земли», блестяще дебютирующий в литературном Петербурге, — в большой степени персонаж автобиографический. Эта глава в одном из ранних вариантов называется «Иван-царевич»: Толстой цитирует название знаменитой главы «Бесов», где Петруша Верховенский искушает Ставрогина ролью харизматического вождя; Абозова носят на руках, захваливают и искушают славой, проча его на роль главной литературной силы кружка.

«Егор Абозов», за исключением нескольких фрагментов, появившихся в газетах, не был тогда опубликован и литературным фактом не стал. Тем временем начавшаяся война диктовала новые темы: садистическая чаровница, декадентская «Клеопатра» мгновенно устарела как литературный тип. Впрочем, солидная мифологическая подкладка этого образа обеспечила ему сохранность в тривиальных, массовых жанрах. Инфернальная программа: встать над моралью, превратиться в нечеловеческую стихию (огонь) и овладеть миром — вобрана была в мифологическую подоснову романа «Хождение по мукам» и других связанных с революцией текстов.

Женщина в ложноклассической шали

В военные годы Ахматова становится поэтом торжественной гражданской темы. Еще до революции складывается ее мифологизированный образ потенциальной «жертвы революции». Покойный Ю. Молок писал об иллюстрациях художника В. П. Белкина к поэме Георгия Чулкова «Мария Гамильтон»: «… Костюмированная Ахматова в парике и нарядах XVIII века больше походит на себя, чем на своем портрете работы того же художника. В чужом тексте, как в чужом зеркале, она оказалась ближе к той трагической Ахматовой, которой, по ее собственным словам, Осип Мандельштам не уставал повторять “жестокий комплимент”: “Ваша шея создана для гильотины”» (Молок 1994: 128, 142).

Революция, мобилизуя французский прецедент, также переосмыслила и знаменитую «ложноклассическую шаль», к тому времени ставшую неотъемлемой чертой облика поэтессы. Ведь во времена Французской революции шаль стоила очень дорого и была статусным символом — подчеркнуто аристократической одеждой. В 1918 году Ахматова высказалась по поводу эмиграции — в прославленных стихах «Мне голос был. Он хвал утешно…», настаивающих на стоической готовности претерпеть все беды родной страны, ввергнутой в катастрофу, чем еще укрепила свой «жертвенный» ореол. В пореволюционные годы она превратится в культовую фигуру, заступницу и плакальщицу по погибшим. В ней увидят единственного уцелевшего из больших поэтов предыдущей эпохи.

Толстой во время войны получает известность как автор книги военных очерков; его комедии идут в столичных театрах. Летом 1918 года, во время террора, он с семьей уезжает из Москвы на юг, в Одессу, перед самым отъездом передав в театр б. Корша только что законченную пьесу «Смерть Дантона», переделку одноименной романтической драмы Георга Бюхнера (Толстая 2006: 555–590).

Толстой сгустил краски, сильно сократив бюхнеровскую пьесу, ввел дополнительные сюжетные линии и придал ей злободневное звучание — в частности, изобразил фигуру, которой нет у Бюхнера, голодающую аристократку, Женщину в шали. Живет Женщина в отеле, как подобает небогатым аристократам; зовут ее Шарлоттой, как Шарлотту Корде. Она сталкивается с Дантоном, и тот проникается сочувствием к хрупкой, обреченной красоте Женщины и содрогается, узнав, что он прямой виновник ее несчастий — гибели ее мужа-поэта.

И в этой сцене, легким безымянным касанием, и далее, в финальном эпизоде в тюрьме Консьержери, где имя поэта, казненного революционерами, звучит вслух из-за стенки, Толстой затрагивает тему Андре Шенье, для русской литературы классическую и, казалось бы, давно отзвучавшую. Летом 1918 года обратить к ней мысли Толстого могла только казнь юного поэта-террориста Леонида Каннегиссера.

В 1918 году в намерения Толстого вряд ли входило нацелить свою Женщину в шали на образ Ахматовой. До «убийства мужа-поэта» в ее случае оставалось еще три года. Однако казнь Гумилева непоправимо бросила «тень из будущего», по ее собственному выражению, на текст 1918 года, «проявляя» в нем задним числом черты ахматовской биографии (причем стилизованной, мифологизированной: муж ее ко времени своей гибели был с ней разведен и женат на другой). Надо признать, что Толстой напророчил — как он напророчил мировую бойню в своей «Гекате» и траву на петроградских улицах в «Абозове»:

> **Женщина в шали.** <…> Его убили напрасно. Он был поэт. Он мог быть гордостью Франции. Я сама, вот этими руками вытащила его тело из целой горы изрубленных трупов. А он мог быть гордостью Франции.
>
> **Дантон** *(хрипло)*. Когда это было?
>
> **Женщина.** Моего мужа убили в сентябре, в сентябрьскую резню. Убийцы будут прокляты, я знаю. Эта кровь их задушит <…> (Там же: 574–575).

В «Хождении по мукам» А. Варламов увидел кое-какие ахматовские черты в облике актрисы Чародеевой, и, кажется, ошибочно: Чародеева ориентирована на актрису театра Комиссаржевской Нину Волохову, на что прозрачно указывает ее фамилия: чародей = волхв.

Поклонение

В 1922 году Толстой, возглавивший литературное сменовеховство в Берлине, открыл первый номер своего литературного приложения к газете «Накануне» двумя до тех пор не печатавшимися в России стихотворениями Ахматовой: «Земной отрадой сердца не томи» и «Как мог ты, сильный и свободный». Ахматова протестовала (Флейшман 2003: 43). Можно видеть косвенное подтверждение его тогдашнего интереса к ней в том месте романа Набокова «Подвиг», где писатель Бубнов, в котором иронически и очень точно запечатлен Толстой берлинского периода, цитирует Ахматову: «А каблучки у нее стоптаны, стоптаны!» Ср.: «В этом сером, будничном платье / На стоптанных каблуках…» (Ахматова 1967-1: 92–93). (Кстати, эти «стоптанные каблуки» подчеркивает Корней Чуковский в своей статье 1921 года «Ахматова и Маяковский» в качестве типичной приметы нового образа поэтессы, в коем педалированы бедность и сирость.)

По возвращении Толстой, как это описывается у Ю. Молока, украшает двойным портретом Ахматовой и Судейкиной обложку первого советского издания своего эмигрантского романа «Хождение по мукам», соответственным образом приспособленного к новым нуждам. На книге стоит гриф «Издание автора», вышла она в Ленинграде в 1925 году, когда еще существовали частные издатели:

> И все же мы не ответили, кто автор замысла этой обложки. Вероятно, оба. И Белкин, и Толстой. Не только потому, что Толстой был очень авторитарен <…> Тем более в «издании автора» он мог диктовать свои вкусы и пристрастия. Вернее всего, идея обложки к «Хождению по мукам» родилась как забавная шутка, графическая вольность, которую могли позволить себе старые петербургские приятели (Молок 1994: 132).

Налицо более чем почтительность. Наверняка он разделяет общее восторженное отношение к Ахматовой как к мученице и плакальщице за всех. Но в этом жесте проглядывает и некая бесцеремонность. Толстой как бы силком втаскивает себя — по сути, перебежчика, со своим перелицованным романом — в тот контекст стоического негромкого сопротивления, который символизирует в тот момент фигура Ахматовой.

Возможно, поэтому Ахматова «в своей иконографии не

числила ту обложку, на которую она попала вместе с Ольгой Судейкиной, наверняка против их воли и желания» (Молок 1994: Там же и сл.). Роман же Толстого она, по ее рассказам начала 60-х, «отрицала, не читая. Однажды собралась с силами и прочла и теперь у нее есть доказательства ничтожества этой книги. Образ Бессонова — недопустимое оскорбление Блока» (Будыко 1990: 483). Еще ранее она говорила Вяч. Вс. Иванову, что «умеет показать по его роману (“Сестры”), как он совсем не знал Петербурга» (Иванов Вяч. Вс. 1991: 476).

Но так ей виделась ситуация из 60-х годов. Судя по записям середины 20-х, тогдашнее ахматовское отношение к Толстому в это время было иным — гораздо более заинтересованным и мягким. Тому много причин. Ей, автору стихотворения «Мне голос был. Он звал утешно…», неуместно было бы осуждать возвращение на родину как приспособленчество. И катастрофическая судьба пошедших за Толстым сменовеховцев тогда еще не свершилась — его можно было обвинять пока только в расколе эмиграции, отношение к которой даже среди оппозиционной интеллигенции в России вовсе не было однозначно. Он еще не скомпрометировал свой талант откровенно угодническими сочинениями. В первые годы в Петрограде Толстой встречается с Ахматовой в писательских компаниях наряду с Фединым, Чуковским, Замятиным. Биографу Гумилева П. Лукницкому Толстой отдает хранящиеся у него автографы поэта. Варламов считает, что Ахматова в это время благоволила Толстому как участнику и свидетелю гумилевской дуэли, знавшему все обстоятельства и потенциально способному противостоять волошинской версии, чернившей Гумилева (Варламов: 348 и прим. 15).

В ахматовских высказываниях того времени звучит сочувствие к Толстому, проецирующееся и назад, на их бывшее приятельство. Говоря о Вячеславе Иванове, влияние которого на молодых поэтов ей представлялось пагубным, она сказала Лукницкому:

> Но Алексей Толстой читал, неплохие стихи были, у него тогда хорошие стихи были… В. Иванов загубил его. Он под это понятие «тайнописи звуков» не подходил. А Скалдина Вяч. Иванов расхваливал, Верховский подходил под эту тайнопись! (Лукницкий 1991-1: 14[347]).

Толстой для нее попрежнему, как и в 1910-х, «Алешка», легкомысленный гуляка и пьяница: «Говорили о А. Толстом, о том, что он много авторских денег с „Заговора Императрицы“

получает, АА заметила, что это нехорошо, потому что „Алешка их пропивать будет“»… (25.05.1925) (Там же: 63). Противопоставляя «молодую редакцию» «Аполлона» «Цеху поэтов», Ахматова относит Толстого к первой, вовсе не упоминая о его первоначальном участии в «Цехе» и подчеркивая разницу в жизненном стиле этих двух групп, ср.:

> Из разговоров о Николае Степановиче записываю следующие слова АА:
>
> Цех собой знаменовал распадение этой группы (Кузмина, Зноско и т. д.). Они постепенно стали реже видеться, Зноско перестал быть секретарем «Аполлона», Потемкин в «Сатирикон» ушел, Толстой в 12 году, кажется, переехал в Москву жить совсем… И тут уже совсем другая ориентация… Эта компания была как бы вокруг Вячеслава Иванова, а новая — была враждебной «башне». (Вячеслав же уехал в 13 году в Москву жить. Пока он был здесь, были натянутые отношения.) Здесь новая группировка образовалась: Лозинский, Мандельштам, Городецкий, Нарбут, Зенкевич и т. д. Здесь уже меньше было ресторанов, таких — Альбертов, больше заседаний Цеха, больше… [обрыв] (Лукницкий 1991-1: 129).

Даже толстовская грубость и бесцеремонность ей иногда по нраву — она вспоминает о нем, когда надо бы отвадить нежеланного гостя: [С. Алянский пришел объясняться: ему передали, что Ахматова отозвалась о нем очень неблагожелательно.] — «Жаль, что это произошло не с А. Толстым, например. Тот бы Алянского просто к черту послал» (11.03.1925) (Там же: 63).

Однако уже с середины 1920-х в писательских кругах обсуждаются бесконечные истории с толстовскими плагиатами, товарищескими судами, с продажами им своих пьес одновременно в несколько театров. Мало-помалу Ахматова вновь разочаровывается в Толстом. Аманда Хейт пишет, что она Толстого «не желала знать, из-за твердого предубеждения против эмигрантов»; можно по-разному комментировать ахматовское неодобрение Толстого 1930-х годов — но кажется, что его эмигрантский эпизод повинен в нем меньше, чем толстовское общественное и литературное поведение.

В 40-х годах они не видятся: Толстой обособляется от прежней компании (из которой выбывает и Замятин, покинувший СССР в 1931 году) и поселяется в Детском Селе. Ахматова все

более не одобряет Толстого. Зимой 1934 года, приехав в Москву спасать арестованных мужа и сына, она спрашивает Эмму Герштейн: «Вы помните агитки Рылеева?», цитирует первую рылеевскую строфу и заявляет:

Так вот, *некто* написал продолжение:

Где Ягода-злодей
Не гонял бы людей
К стенке,
Где Алешка Толстой
Не снимал бы густой
Пенки,

причем Герштейн догадывается, кто автор продолжения, и в 60-х годах эту догадку Ахматова подтверждает: «Таких куплетов было еще много» (хотя они остались неизвестными ни мемуаристке, ни другим лицам) (Герштейн 1991: 255).

Можно предположить, что в эпоху террор, разворачивавшегося в сталинской России в середине 1930-х, Ахматова обратила внимание на петровские параллели, а в частности, и на роман Толстого «Петр Первый» (1930), первый том которого кончается стрелецкой казнью. Во фрагменте «Реквиема», датированном 1935 годом, она писала: «Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть». Именно в «Петре Первом» Толстого приводятся страшные подробности: под башнями, правда, не «кремлевских», а «московских» стен, выли вдовы казненных стрельцов, потому что царь велел всунуть бревна в бойницы стен и на каждом бревне повесить по двое стрельцов — детали, взятые из дневников очевидцев. В 1940 году Ахматова использует «петровские» мотивы в «Стансах» — «стрелецкая луна»; «В Кремле не надо жить — Преображенец прав»[348] (Ахматова 1968-3: 52). В стихотворении Ахматовой 1944 года цитируется сцена из толстовского романа (также основанная на документальных материалах) — страшные муки закопанной по горло в земле женщины, участь которой облегчает царь: «Лучше б я по самые плечи / Вбила в землю проклятое тело, / Если б знала, чему навстречу, / Обгоняя солнце, летела» (Ахматова 1989а: 190). Конечно, все эти мотивы можно было прочесть в дневниках и мемуарах иностранцев, которые использовал Толстой для своего «Петра Первого», но трудно отрицать, что большая часть читателей узнавала о них из толстовского романа. Интересно, что Ахматова, охотно критиковавшая «Хождение по мукам», насколько нам известно,

никогда не сказала ни единого слова о «Петре Первом».

Помощник

В 1935 году Толстой переезжает в Москву. Заняв после смерти Горького место первого писателя, он оказывается на верху славы и почета. Такое впечатление, что вскоре спазм малодушия и приспособленчества у него проходит и в его позиции появляются новые акценты. «Прежде всего это происходит в литературно-публицистических статьях, утверждавших идеи Добра, Любви и Сострадания» (Перхин 1997: 39–41). В апреле 1936 года он попытался защитить Л. И. Добычина, которого подвергли уничтожающей критике. Толстой сказал в своем выступлении на роковом для Добычина собрании, уже после того, как затравленный писатель вышел из зала судилища в свой последний путь:

> И вот когда роковой палец критика указал на него: «Формалист!», товарищи-писатели, те, что толкали его на путь <эсте>тизма, все до одного отступились без звука протеста. Товарищи его предали. Вот почему Добычин произнес рыдающим голосом несколько слов и пошел, шатаясь, из зала. Сама земля перестала быть опорой под ногами — что может быть страшнее, когда предали товарищи (Толстой 1996: 23).

На этом собрании Толстой лавировал, пытаясь защитить Добычина, но не слишком отклониться от навязанной официальной линии. Поэтому он хвалил Добычина за высокие художественные достижения и одновременно определял его как писателя, целиком принадлежащего прошлому. Такое поведение многим показалось отвратительным, но нельзя не признать, что, по крайней мере, он пытался умерить кровожадно настроенную писательскую свору.

Толстой оставался первоклассным организатором, и его инициативы, полные живого духа, раздражали чиновников. Начав с организации Клуба писателей в Ленинграде, он попытался сделать то же самое в Москве. Перхин пишет:

> 23 апреля 1938 года В. П. Ставский, руководитель Союза писателей, докладывал заведующему отделом печати ЦК ВКП(б) А. Е. Никитину об отрицательной, с его точки зрения, тенденции в работе Московского Клуба советских писателей, председателем Совета которого «состоит А. Н. Толстой». Беспокоило то, что «известная

> часть беспартийных писателей, в том числе В. Катаев… проявила в деле оживления работы клуба большую инициативу и хотела его сделать узким клубом избранных, предлагала принимать в его ряды не каждого члена и кандидата ССП, так как ряды ССП де сильно засорены». Ставский не без оснований видел в этом «тенденцию известного противопоставления Клуба — Союзу советских писателей» (Бабиченко 1997: 280, 281). Одним словом, возглавляемый Толстым Клуб писателей (с помощью Катаева) начинал превращаться в альтернативное, самостоятельное объединение, уходил от политического контроля (Перхин 2000: 181).

Все это время Толстой поддерживал Фадеева в борьбе за власть в Союзе писателей, где окопались бездарные и послушные литературные чиновники типа Ставского. Он подписал, вторым после Фадеева, письмо в редакцию «Правды» «О недостатках в работе Союза писателей», напечатанное 26 января 1939 года.

Толстой пытался оказать помощь гонимому Мейерхольду. В январе 1938 года, когда театр Мейерхольда был закрыт, Толстой обсуждал с ним постановку «Декабристов» Шапорина в Ленинграде (Перхин 2000: 181). Через год Толстой все еще пытался ему помочь. Ср.: «Уже потерявший свой театр, беспощадно избиваемый в печати, покинутый многими недавними друзьями, 4 января 1939 года Мейерхольд писал актеру Ю. М. Юрьеву: Вчера вечером был у меня А. Н. Толстой, читал мне новые куски из своей пьесы “Путь к победе”. Долго мы болтали» (Мейерхольд 1976: 351; цит. в: Оклянский 2009: 162). Толстой огорчался, что пьесы его не шли, писал новые, конъюнктурные, но все неудачно, и, очевидно, хотел пригласить Мейерхольда работать над постановкой очередной своей такой пьесы в театре Вахтангова.

В начале мая того же 1939 года Толстой, член президиума Союза советских писателей, вместе с А. Фадеевым, также членом президиума и секретарем Союза, пытались защитить Мейерхольда от нападок прессы на шевченковском пленуме в Киеве: о нем сказал несколько добрых слов Фадеев. Как считает Оклянский, он, незнакомый с Мейерхольдом и не разбирающийся в театре, сделал это по наущению Толстого (Оклянский 2009: 161). Мейерхольду они помочь уже не могли. Параллельно шли попытки Фадеева и Толстого защитить Михаила Кольцова. Толстой сдружился с Кольцовым во время посещения Толстыми Испании. Фадеев и Толстой выступили в пользу Кольцова в совместной статье в «Правде» 4 декабря 1938 года (Оклянский

2009: 173), а Толстые дали в честь Кольцова грандиозный званый обед у себя дома. Через несколько дней он был арестован. «Кольцов арестован. Уж вознесен был до небес. Каково-то пришлось Алексею Николаевичу. Он с Кольцовым очень дружил последнее время, говорила Людмила» (Шапорина 2011-1: 229). Этот арест поверг Толстых в неуверенность и страх. «Толстой был совершенно потрясен, они очень дружили последнее время. В ноябре, когда они были у нас, Людмила говорила: “Мы всячески избегаем знакомства с высокопоставленными людьми. Или они оказываются вредителями, или неинтересны. Они похожи на человека, сидящего у руля: машина дерет 500 км в час, он держится обеими руками за руль, трясется, по сторонам уже не смотрит и думает только об одном — как бы не погибнуть. Мы очень дружили с Михаилом Ефимовичем. «Вот уж не знаешь, где найдешь, где потеряешь» (Там же: 234).

А. Толстой и А. Фадеев

Перхин считает, что помощь жертвам гонений и борьба с писательским руководством создавали Толстому авторитет и репутацию «гуманиста» — настолько, что «вероятно, власть опасалась, особенно после смерти М. Горького, обрести в лице Толстого вождя сторонников “гуманитарной культуры”» (Перхин 2000: 178). Поэтому власть относится к нему с некоторым подозрением, ср.:

> В июле 1939 года секретарь ЦК ВКП(б) А. А. Андреев сообщал И. В. Сталину в связи с проектом Указа Верховного Совета СССР о награждении писателей, что

> «в распоряжении НКВД имеются компрометирующие в той или иной степени материалы». При этом подчеркивалось, что сведения, касающиеся Толстого, «заслуживают внимания», хотя «ничего нового, не известного до этого ЦК ВКП(б), эти материалы не дают» (Бабиченко 1994: 38–39).

В январе 1939 года Толстой получил орден «Знак почета», но не орден Ленина, как это было в 1938 году, после повести «Хлеб» (Перхин 2000: 179 и сл.).

На этом фоне Толстой вмешивается в литературную судьбу Ахматовой. В 1938 году вторично арестовывают сына Ахматовой Л. Н. Гумилева. В 1939 году в жизни Ахматовой происходит резкий перелом: видимо, после того как Сталин на одном из совещаний спрашивает, почему не печатается Ахматова, впервые после долгих 17 лет вынужденного молчания ее начинают печатать в журналах, в начале 1940 года принимают в Союз писателей, и наконец в 1940 году выходит сборник ее стихотворений «Из шести книг» (Тименчик 2005: 294–295 прим. 16). Тименчик упоминает в этом контексте мнение А. В. Белинкова, связывавшего выход сборника 1940 года с резким изменением идеологической концепции в обстановке приближающейся войны, требующей консолидации общества (Там же: 296 прим. 19). В выходе этого сборника сыграл роль Толстой.

Книга Ахматовой распродается в один миг, за ней стоят в очередях, дерутся и платят астрономические суммы на черном рынке. Летом того же года в «Литературной газете» ее давний хулитель критик В. Перцов печатает о ней не вполне ругательную статью (возмутившую своим снисходительным тоном многих писателей). По словам Пастернака, Толстой думал, что кто-нибудь из настоящих писателей должен написать о ней в журнале, а не в газете, но такая статья не появилась (Герштейн 1991: 283).

Толстой был руководителем секции литературы Комитета по Сталинским премиям; действуя в пределах своих возможностей, он сделал все от него зависящее, чтобы выдвинуть книгу Ахматовой на Сталинскую премию. Известна докладная записка Г. Ф. Александрова и Д. А. Поликарпова Жданову от 19 октября 1940 года, в которой пассаж о Толстом выделен:

> Следует также отметить, что стихи Ахматовой усиленно популяризирует Алексей Толстой. На заседании секции литературы Комитета по Сталинским премиям Толстой предложил представить Ахматову

> кандидатом на Сталинскую премию за лучшее произведение литературы. Предложение Толстого было поддержано секцией. На заседании секции присутствовал тов. Фадеев (Бабиченко 1994: 57–58).

Ср. рассказ Э. Герштейн о последовавшей жесткой реакции партийного истеблишмента на эти события:

> Самые видные писатели, даже высшая писательская администрация, не знали, какая гроза ждет их всех за выпуск «мистико-религиозной» книги Ахматовой. Пока Толстой выдвигал ее на Сталинскую премию в присутствии и при поддержке Фадеева[349] и других членов комитета, управляющий делами ВКП(б) Д. В. Крупин подал в сентябре 1940 г. возмущенную записку секретарю ЦК А. А. Жданову (Герштейн 1998: 322).

С другой стороны, поступила жалоба начальника Агитпропа Г. Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) Жданову, в ответ на которую Жданов подготовил об ахматовском сборнике отрицательный отзыв и наложил на него резолюцию, в которой были выражения «с позволения сказать, сборник» и «блуд с молитвой во славу божию» — то есть в духе позднейшего постановления (Бабиченко 1994а: 46).

29 октября 1940 года он подписал постановление секретариата ЦК об изъятии «идеологически вредных, религиозно-мистических стихов Ахматовой» и строгом наказании всех виновных в ее выходе:

> Книгу Ахматовой раскупили мгновенно после ее выхода в мае 1940 г., изъять тираж уже было неоткуда. Однако директор издательства «Советский писатель» и его ленинградского отделения вместе с цензором получили строгие партийные выговоры. Все эти подробности стали нам известны только недавно (Герштейн 1998: 322).

О Сталинской премии речи больше не было. Опала Ахматовой продолжалась.

Отношения Толстого с Ахматовой в это время, по всей вероятности, улучшились. Э. Герштейн вспоминала: «А с А. Н. Толстым у Ахматовой были впоследствии вполне корректные отношения. В 40-м году он сказал Анне Андреевне, что никакая война не принесла таких грандиозных потерь

русскому народу, как ежовщина. Анна Андреевна мне тогда же об этом сказала» (Герштейн 1991: 44). Это предполагало некоторую степень обоюдного доверия.

Ташкент

Непосредственно Толстого с Ахматовой столкнула эвакуация в Ташкент в ноябре 1941 года. Ахматову вывезли из осажденного Ленинграда в конце сентября 1941 года в Москву, в октябре она поехала к Лидии Корнеевне Чуковской в Чистополь, а в ноябре 1941 года обе они оказались в Ташкенте. Толстой переехал в Ташкент из Куйбышева в конце ноября 1941 года.

С началом Отечественной войны Толстой вообще стал действовать решительнее. В Ташкенте у него возникли большие возможности влияния. 17 декабря 1941 года Н. А. Ломакин, секретарь ЦК КП(б) Узбекистана, в секретном донесении сообщал:

> 3 дня тому назад в ЦК КП(б)Уз пришел Алексей Толстой и от имени всех московских писателей, находящихся в Ташкенте, поставил вопрос о необходимости «полной реорганизации и обновления руководства Союза Советских писателей СССР», имея в виду получить у нас поддержку в такой постановке вопроса. Алексей Толстой заявил, что Фадеев и его помощники растерялись, потеряли всякую связь с писателями, судьбой их не интересуются <…> Он, в частности, высказал свое возмущение тем, что т. Фадеев, под пьяную руку, выдает безответственные мандаты отдельным писателям на право «руководить» различными отраслями писательской работы в Узбекистане. Такие мандаты, по заявлению Толстого, были выданы Фадеевым тт. <В.Я.> Кирпотину, <П.Г.> Скосыреву, <С.Я.> Маршаку и <А.> Ниалло. <…> Явно неправильное поведение московских писателей нашло свое яркое выражение в проекте их письма в ЦК ВКП(б) на имя товарища <А.А.> Андреева и товарища <А.С.> Щербакова. В этом письме, написанном Алексеем Толстым, Николаем Вирта и Иосифом Уткиным, делаются прямые намеки на необходимость отстранения Фадеева от руководства Союза писателей и ставится вопрос о создании нового «полномочного органа Союза Советских писателей с тем, чтобы он находился в одном из крупных центров СССР». В этом письме утверждается, что «организация (Союз писателей) по сути дела распалась и не представляет из себя целостной политической группы» (Бабиченко 1994: 71–72; цит. в: Перхин 2000: 182).

Толстому пришлось признать свои ошибки и отказаться от своих предложений. Кажется очевидным, что Толстой, как и в 1938 году на посту председателя московского Клуба писателей, только более решительно, покушался на авторитарный характер Союза писателей, намеревался изменить систему писательской жизни, возникшую после I съезда советских писателей. Он предлагал создать альтернативную Союзу организацию, звал к децентрализации художественной жизни, по сути к возрождению ситуации начала 1920-х годов (Перхин 2000 passim).

Именно с недовольством такими самовольными и опасными действиями Толстого Перхин связывает повторный арест Куйбышевским НКВД Георгия Венуса, которого Толстой в 1935 году попытался спасти от высылки. Это не удалось, но Толстые тогда облегчили Венусу условия, собрали деньги и вещи. В 1938 году из Венуса старались выбить показания против Толстого, но хрупкий Венус держался героически и патрона не сдавал. Толстой вновь пытается спасти своего протеже и пишет Ежову. И вновь дело ограничивается новыми и новыми бесплодными петициями и сбором денег и вещей для семьи Венуса, который, измученный, умирает.

В Ташкенте Толстой пишет пьесу об Иване Грозном. Идея написать о Грозном пришла ему еще в 1935 году, в 1938-м, вслед за выходом на экраны второй серии фильма «Петр Первый», его телефонным звонком вызвал к себе Сталин, которому вторая часть понравилась больше. Толстой на этой встрече обменялся со Сталиным трубками (Оклянский 2009: 461–462). Видимо, тогда и состоялся разговор об этом новом проекте. За зиму 1941/42 года Толстой в основном завершил пьесу, которая вначале так и называлась «Иван Грозный», а впоследствии, когда появилась вторая часть, стала известна как первая часть драматической дилогии «Иван Грозный» — «Орел и орлица». В феврале 1942 года он отправился в командировку в Куйбышев, где должен был участвовать в работе Комитета по Сталинским премиям. Во время этой командировки он закончил пьесу и роздал ее членам Комитета. Пьеса была восторженно встречена в кулуарах и еще до опубликования текста выдвинута на Сталинскую премию. В ожидании хороших новостей, в которых он почти уверен, Толстой возвращается в Ташкент.

Этой зимой он часто видится с Ахматовой и помогает ей. Между ними происходит некоторое сближение. В конце февраля Ахматова присутствует на чтении Толстым в Наркомпросе новой пьесы о Грозном. На следующий день, обсуждая пьесу с Лидией Чуковской, она сказала: «Я хочу сделать ему одно замечание: у него сказано: многие крестятся и снимают шапки. Разумеется,

все, а не многие. А то выходят так: одни крестятся, а другие берут девок и идут в кусты» (Чуковская 1997: 402). Где-то в это же время Толстой в Союзе писателей поднял тост за Ахматову — «за первого русского поэта» (Там же). Лидия Чуковская записала 27 февраля 1942 года о том, что Ахматова была приглашена к Толстому в гости читать «Поэму без героя», очень не хотела, но я ее уговорила. <…>

> Вечером она зашла за мной, и мы вместе отправились к Толстому. Левик[350] читал Ленору и Ронсара. Толстой — сказку о Синеглазке. Очень глупый композитор Половинкин исполнял музыку на стихи Уткина, предварительно исполняемые автором. NN читала поэму; Алексей Николаевич заставил ее прочесть поэму дважды, ссылаясь на все ту же знаменитую трудность и непонятность. По-моему, он и после двух раз не понял. Говорил об общности с символизмом — неверно. Помянул «Было то в темных Карпатах» — некстати. Одно он сказал верно, что эта поэма будет иметь большую историю (Там же: 403).

Обсуждая этот разговор с Чуковской, Ахматова «возмущалась очень горячо словами Толстого за столом о “ясности Пушкина”» (Там же: 406).

Толстой ахматовскую поэму не только сам хвалил, но и от других требовал к ней лояльности; в записках Чуковской упоминается эпизод, когда Толстой напустился на Липскерова за то, что ему поэма не понравилась; это свидетельство Чуковская дает в пересказе самой Ахматовой:

> Вчера на улице Костя Липскеров[351] учинил мне скандал: зачем я сказала Тихонову, что ему, Липскерову, не нравится моя поэма? А дело тут вот в чем: Тихонов, очевидно, где-нибудь в high life’истом месте об этом упомянул — у Пешковых или у Толстых — Костя же там вращается и страшно этим гордится, думая, что эти дамы и в самом деле высший свет, в то время как…
>
> Я ему ответила: — Голубчик, я не пойму, если это не секрет от *меня,* то от кого же это еще может быть секретом? А если хотите ругаться — идемте ко мне в комнату, здесь холодно… Он пошел, но не ругался, а оправдывался (видно уж Толстой его при дамах пристыдил!) «мне поэма понравилась, только я не хотел, чтобы в Вашем творчестве было что-нибудь литературное (Там же: 370).

6 марта 1942 года Ахматова с Чуковской были на вечере у Е.П. и Н. А. Пешковых: «…пили, ели, попросили NN читать. Публика была самая разная. NN все спрашивала меня, “что читать”, через стол, а я, как всегда, не знала» (Там же: 407). По подсказке Чуковской Ахматова, в числе прочих, прочла поэму «Путем всея земли». Чуковская записала тогда же: «Толстой сказал: — Хотите вы или нет, знаете об этом или нет, но Вы сейчас двигаете вперед русскую поэзию этими двумя вещами, “Поэмой” и “Путем”. Они совершенно новы и пр.

То есть, то самое, что сказала ей я после первого куска поэмы. И по поводу “Путем”» (Чуковская 1997: 407).

В 1953 году Чуковская напомнила Ахматовой об этом вечере; из записи ее явствует, что на нем произошел конфликт:

> Я напомнила Анне Андреевне, как в Ташкенте мы были с ней вместе у Толстых; там, после ужина, Алексей Николаевич просил Ахматову читать стихи; она отнекивалась, не знала что, и, наконец, недовольно спросила меня: «Скажите, Лидия Корнеевна, что читать?» Я посоветовала «Подвал памяти». Она прочла. И тут вдруг Толстой на меня напустился: «Зачем вы такое подсказываете? К этому нечего возвращаться!» Мне хотелось ему ответить как в анекдоте: «Простите, господин учитель. Не я написал “Евгения Онегина”» (Чуковская 1997а: 80).

В ташкентских записях Чуковской от этого эпизода сохранилась только тень в виде замечания о «своей неуместности» и пушкинской цитаты о «неотразимых обидах» из стихотворения «Воспоминание» (Чуковская 1997: 408). Обидой дышат и тогдашние записи Чуковской о Толстом: «Толстой похож на дикого мужика. Нюхом отличает художество, а когда заговорит — в большинстве чушь, как в прошлый раз о простоте Пушкина и о том, что поэма “воскрешает символизм”» (Там же: 407).

В 1965 году Ахматова в «Прозе о поэме» писала:

> Вы не можете себе представить, сколько диких, нелепых и смешных толков породила эта «Петербургская повесть». Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, и их обвинения сформулировал в Ташкенте Х., когда он сказал, что я свожу какие-то старые счеты с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые «петербургские обстоятельства», поэма будет непонятна и неинтересна (Ахматова 1965).

Возможно, речь идет здесь о реакции Толстого (а кто еще из «ташкентцев» был «современником» Ахматовой, знающим «петербургские обстоятельства»?) на «Поэму» в духе его реакции на «Подвал памяти», выраженной не публично, а с глазу на глаз.

Есть несколько свидетельств о темах их ташкентских бесед с Толстым. Они опять вспоминали самоубийство Гумилева — об этом Ахматовой сделана запись в Записной книжке № 22. Л. 10 об.: «См. рассказ Т<олст>ого о самоуб<ийстве> в 1908 г., я знаю очень давно. Т<олст>ой подтверд<ил> его в Ташкенте (1942)». В Записной книжке № 17 есть запись «К Моди…», т. е. к очерку о Модильяни, где возникают парижские реалии: «Вернувшись в Москву, я узнала, что <…> Виктор Гофман, с кот<орым> я встречалась в Париже и который оказался тринадцатым на чтении рассказа Ал<ексея> Толстого в “Closerie de lilas”, застрелился в извозчичьей пролетке», и к ней примечание: «Об этом вспоминал и сам Ал<ексей> Толстой в Ташкенте» (Л. 126 об.) (Ахматова 1966: 730, 442).

Вопреки страху Толстого перед спуском в «подвал памяти» Ахматова все-таки вызвала в нем какое-то оживление старых, вытесненных частей его личности, «опоминание». 7 марта 1942 года Чуковская записывает: «По-видимому, NN окрылена похвалами Толстого. Она какая-то возбужденная, рассеянная, помолодевшая, взволнованная» (Чуковская 1997: 409). Видимо, это и есть эффект ее эмоциональной вовлеченности в отношения с Толстым. 8 марта она с Чуковской опять посещает Толстого, присутствуют Н. А. Пешкова, К. Чуковский, В. Левик, но уже нет Уткиных и композитора, и этот вечер нравится посетительницам больше, атмосфера более раскованная (Там же: 411, 414, 416).

Заметки Чуковской подробно повествуют о толстовских действиях по улучшению быта Ахматовой. С самого начала она пытается мобилизовать Толстого и на то, чтоб принять участие в судьбе осиротевшего, оголодавшего Мура — Георгия Эфрона. Мур описал ее в это время:

> Тогда <в феврале> я уже был знаком с Ахматовой, которая деятельно за меня ратовала. Она написала изумительную поэму; пользуется необыкновенным почетом и уважением, часто выступает, вообще «возродилась». <…> Ахматову всячески протежировал Ал. Толстой (и протежирует) <…> в Ташкенте живет Ахматова, окруженная неустанными заботами и почитанием всех и особенно А. Толстого (Эфрон 1995: 37–40).

В середине марта Толстой хлопочет о ее переезде в «Дом

академиков», где комфортно, но дорого, и Ахматова отказывается. Ей шлют от него продукты, которые она раздает, и дрова.

Но самое главное все-таки то, что после совсем еще недавнего выхода сборника «Из шести книг» Толстой берется за издание очередного ахматовского сборника — впоследствии т. н. «азиатки» — в специально созданном местном филиале издательства «Советский писатель», где его голос многое решает. Ахматова «вопреки воле Толстого» поручает отбор стихов для сборника Чуковской. Он доводит начатое дело до конца, и в 1943 году книга выходит.

Как же Ахматова чувствует себя в этой новой и неудобной ситуации «протежируемой»? Судя по запискам Чуковской до записи 7 марта, она участвует во всем этом неохотно. Другое впечатление предстает из мемуаров Дмитрия Толстого:

> Более всего меня удивило то, что А. А. Ахматова, известная своей гордостью и независимостью, придя однажды к нам в дом, держалась так смиренно и почтительно и так осыпала отца комплиментами, как может только страстная почитательница. Это не вязалось со знакомым всем обликом Ахматовой, казалось, ее творчество имеет мало общего с творчеством Алексея Толстого, и аура у них разная, и, можно сказать, они — антиподы. Но Анна Андреевна весь вечер глядела на отца с обожанием. Скоро все выяснилось. Когда Ахматова прочла свою поэму, после минуты завороженного молчания гости стали выражать восхищение. Как хозяин дома в заключение также восторженно высказался отец. Анна Андреевна, не теряя царственной осанки, слегка улыбаясь, непрерывно глядела на отца. Выслушав все похвалы, она сказала: «Я очень рада, Алексей Николаевич, что вам понравилась моя поэма». И прибавила, что имеет к нему просьбу. Он сказал: «Я слушаю вас, Анна Андреевна». И тогда она стала его умолять его вмешаться в судьбу несчастного Льва Николаевича Гумилева, поговорить с кем нужно в Москве, чтобы пересмотреть дело сына, совершенно невинного человека, уже более пяти лет томящегося в концлагере. Эту просьбу она излагала, не стесняясь присутствия гостей (может быть, преднамеренно), которые умолкли, слушая ее. Отец был в некоторой растерянности. Не мог же он сказать, что своим вмешательством он только ухудшит участь Льва Николаевича — подобные примеры были в недавнем

> прошлом, — что пытаться влиять в этих делах на Берию или Сталина бесполезно и очень опасно. Но нужно было как-то ободрить мать, страдающую за сына. Отец сказал, что сделает все, что возможно и что в его силах, но не ручается за успешный результат и потому не может ничего обещать. И Анна Андреевна просияла, уцепившись за проблеск надежды, она поверила в то, что отец сможет сделать что-то для Левушки (Толстой Д. 1995: 210, 253–254).

Тут, скорее всего, запечатлено первое чтение поэмы у Толстых, имевшее место в конце февраля. Мемуаристу в тот момент было 19 лет, к тому времени он с отцом уже пять лет не жил, но оказался рядом с ним, потому что был вывезен из блокадного Ленинграда в Ташкент — и настроен по отношению к Алексею Николаевичу был крайне критически, как он сам пишет, «фрондерски». Вряд ли он знал историю борьбы Толстого за сборник «Из шести книг» и за выдвижение его на Сталинскую премию — судя по его «черно-белой» картине, вряд ли он представлял себе «подводную» часть отношений двух писателей. Это объясняет недоумение по поводу поведения Ахматовой, показавшегося ему неискренним. Ни на минуту он не допускает мысли, что его отец не во всем был для Ахматовой «антиподом».

«Некрологический разговор» с Исайей Берлином

Существует устная легенда, что Толстой в Ташкенте якобы сделал Ахматовой предложение. Ни в одном письменном источнике эта версия не упоминается. На то, что она могла пойти только от самой Ахматовой, указывает ее разговор с Исайей Берлином во время их знаменитой встречи в Ленинграде. Перевод с английского мемуарного очерка Берлина был сделан группой ученых кафедры славистики Иерусалимского университета с его разрешения и при его жизни и был им авторизован. Это повышает статус русского текста, но не снимает многих вопросов и неясностей.

Ахматова сказала Берлину: «Толстой меня любил»; в английском оригинале (Берлин 1980: 194) стоит «liked», но отражено здесь явно русское «любил» со встроенной великолепной многозначностью. Продолжение прославленной цитаты не менее амбивалентно: «Когда мы были в Ташкенте, он ходил в лиловых рубашках a la russe и любил говорить о том, как нам будет вместе хорошо, когда мы вернемся из эвакуации» (Берлин 1981: 627). По-английски: «and spoke of the marvellous times he and l would have together when we came back» (Берлин 1980: Там же).

Но в каком смысле «вместе»? У Толстого была новая, молодая и очень красивая жена, ему самому было почти шестьдесят. Следует ли видеть здесь намек на семейный разлад? Оказывается, и на это могли быть причины. Через два года в подмосковной Барвихе, когда он был уже очень болен, Д. А. Толстой отметил ликующее выражение на лице Людмилы Ильиничны, которое он понял так, что она оставалась богатой и независимой и ей уже не надо было больше скрывать свои романы. В другом месте его мемуаров говорится, что уже в Ташкенте у Людмилы Ильиничны были, как он выражается, «шашни» с сыном историка Виппера, отраженные в тогдашней эпиграмме Чуковского: «Старик терпел большой урон / Пока щенка не виппер вон» (Толстой Д. 1995: 210–211). Вряд ли уместно упрекать мемуариста за чересчур жесткое суждение о супруге отца. Надо принимать во внимание, что сыновья Толстого очень близко знали Людмилу Ильиничну с 1935 года, до ее романа и брака с Толстым, и о нравственном облике ее имели достаточно полное представление еще с тех пор.

В ранней, газетной публикации мемуарного очерка Светланы Сомовой об Ахматовой в Ташкенте «Мне дали имя Анна» описано

чтение Толстым первой части дилогии (происходившее, как мы помним, в конце февраля), также намекается на его ощутимую неудовлетворенность, которую почувствовала Ахматова:

> Толстой был весьма значителен со своей львиной, откинутой назад головой и то мягким, то рокочущим голосом. Особенно запомнилось, как он читал ласковые, обращенные Грозным к жене слова «лебедушка», и поглядывал на потупившуюся Людмилу Ильиничну. <… > Анна Андреевна на обратном пути сказала задумчиво: «Вот как будто благополучный и уверенный в себе человек, а внутри — такая тоска по любви. Добротная речь и острый сюжет — все, что нужно для счастья» (Сомова 1984; Оклянский 2009: 476–477).

Этот эпизод не приведен у Сомовой в версии, попавшей в «Воспоминания об Анне Ахматовой». «Поглядывание» и «потупливание», скорее всего, были слаженной работой на публику, и вряд ли с целью обнародовать внутренний конфликт, а просто чтоб создать связь «Людмила — Темрюковна». Но внутреннее неблагополучие Толстого было и без театральных эффектов ясно Ахматовой, знавшей его тридцать лет и навидавшейся «секретарш нечеловеческой красоты».

Фактически Ахматова «распубликовала» через Берлина секрет о своем «романе» с Толстым в Ташкенте. Всеобщее отношение к этому сюжету недоверчивое. Ахматовой свойственно было преувеличивать и мифологизировать отношение к ней современников, в особенности тех, которые ей нравились, — а монолог ее, запечатленный у Берлина, специально подчеркивает, что Толстой ей нравился при всех своих недостатках:

> Он был удивительно талантливый и интересный писатель, очаровательный негодяй, человек бурного темперамента. Его уже нет. Он был способен на все, на все, он был чудовищным антисемитом, он был отчаянным авантюристом, он был ненадежным другом. Он любил лишь молодость, власть и жизненную силу. Он не окончил своего «Петра Первого», потому что говорил, что мог писать только о молодом Петре. «Что мне делать с ними всеми старыми?» Он был похож на Долохова и называл меня Аннушкой — меня это коробило, — но он мне нравился, хотя он и был причиной гибели лучшего поэта нашей эпохи, которого я любила и который любил меня (Берлин 1981: Там же).

В подлиннике, между прочим, фразой «мне нравился» переведено то же самое «I liked», переводчики в этом месте сняли опасную двусмысленность, не дав симметричное «любила». Зато о Мандельштаме Ахматова в английской версии говорит «whom I loved and who loved me», притом что озвучено было, конечно, все то же слово «любил»: «которого я любила и который любил меня», и при этом речь об отношениях вовсе не романических, что по аналогии задним числом несколько ослабляет и ее применение в ее фразе «Толстой меня любил».

Обычно читатель не обращает внимание на следующую странность: Берлин спросил ее о Мандельштаме, а не о Толстом, она же свернула с него на Толстого и ответила знаменитым вышеприведенным монологом, и только под конец вспомнила и довольно неуклюже завернула его обратно к теме первоначального вопроса — о Мандельштаме.

Почему она вообще завела речь о Толстом? Наверное, потому, что Толстой совсем недавно, в феврале того же 1945 года, умер, что для Ахматовой не могло не явиться поводом для воспоминаний. Мы знаем, что в восприятии Ахматовой и Н. Я. Мандельштам пощечина, данная Мандельштамом Толстому, означала начало катастрофы для поэта (вне зависимости от действий или бездействия самого Толстого); возможно, что ее собственные отношения с Толстым в Ташкенте требовали объяснения?

В этом монологе вообще много странного. Он должен произвести впечатление частых встреч, повседневной близости: эффект упоминания в одной фразе рубашек и излюбленного им уменьшительного ее имени, вещей совсем неравнозначных, несомненно взят из поэтики светской беседы — это так называемый name dropping: «ходил в лиловых рубашках… и называл меня Аннушкой». Даже если склеил их сам Исайя, то в память той светской интонации пренебрежительной интимности, которую он уловил в речи своей собеседницы.

Кстати, о рубашках a la russe — этот вид одежды был привычен Толстому с детства: такую рубашечку дарят Никите («Детство Никиты»), она потом отзовется в детской рубашечке, вспоминаемой Рощиным во втором томе трилогии. В русской литературе за блузой без воротника или со стойкой, носимой навыпуск, в честь введшего ее в моду Льва Толстого закрепилось название толстовки. Такую блузу из тонкой шерсти, шитую у лучшего портного, носил Горький. В жарком Ташкенте весной и летом толстовка была единственно возможной для одышливого толстяка одеждой. Лиловая толстовка была сшита из того сатина, какой имелся в скудном ассортименте военных лет. Но

ахматовский Алексей Толстой в лиловых рубашках à la russe — это и стилизатор фальшивого русского язычества, и стилизатор собственного имиджа, и ушкуйник, нечестивец, Васька Буслаев, и так далее.

Однако было ли ей нужно постфактум приближать к себе Толстого и преувеличивать его отношение к ней? Мы убеждены, что нет. Конечно, спонтанный Толстой, возможно, когда-то ею эмоционально задетый, потянулся к ней и, разумеется, вслух мечтал о том, что война все изменит. Мы знаем, он надеялся на то, что война принесет России избавление от тоталитарного строя: в одном из доносов на него цитируются его высказывания 1943 года: «Толстой А. Н., писатель: <…> В близком будущем придется допустить частную инициативу — новый НЭП, без этого нельзя будет восстановить и оживить хозяйство и товарооборот…» (Артизов, Наумов).

Тогда, в той, другой России, им, сейчас разделенным социальными перегородками, будет возможно «быть вместе». И наверняка Ахматова инстинктивно давала ему понять, что она в восторге от его отношения, от его образа, от его таланта — потому что это во многом так и было.

Отвечая на мой вопрос о возможном романе Толстого в Ташкенте, Дмитрий Алексеевич Толстой бурно запротестовал. Он утверждал, что Ахматова на его глазах просила Толстого заступиться за ее сына таким образом, чтобы связать его обещанием, данным при многих свидетелях. По его мнению, такая принудительная стратегия совершенно не вязалась с гипотетическим романом. Кажется, однако, что этот эпизод относится к одной из их первых, зимних встреч, до начала какой-либо эмоциональной вовлеченности. Ахматова не могла не использовать этот шанс: принудительность заключалась в самой ее ситуации. И то, что она использовала свое влияние на Толстого, на наш взгляд, не отменяло человеческого притяжения.

Одно несомненно: когда Толстой опекал Ахматову, ей было это тягостно и неудобно. Чуковская записывает слова Ахматовой 11/1-42: «“Меня так балуют, будто я рождественский мальчик. <…> Утром открылась дверь и шофер Толстого принес дрова, яблоки и варенье. Это мне совсем не понравилось. Я не хочу быть обязанной Толстому”» (Чуковская 1997: 373). Рождественского мальчика кормят раз в году для очистки совести. Вряд ли это справедливо описывает интенции Толстого. Однако ташкентская жизнь была прозрачна для посторонних, и Ахматова, несомненно, чувствовала нужду оправдать и занизить свои отношения с Толстым перед своим окружением, в первую очередь перед явно не одобряющей Толстого Чуковской. Таким же образом она в мае

того же года будет оправдываться перед Чапским.

Каков был эмоциональный фон этих отношений для Ахматовой? Разительный контраст. Главным горем была неотвязная мысль о сыне-узнике, но не единственным: не получая вестей от оставшегося в блокадном Ленинграде Владимира Гаршина — предмета ее последнего серьезного увлечения, она приходит к выводу, что его нет в живых; в марте проезжает через Ташкент эвакуированная из Ленинграда в Самарканд Академия художеств и с ней — тяжело больной Н. Н. Пунин (его считают умирающим), отношения с которым у Ахматовой давно прерваны. Ахматова встречает на вокзале его эшелон, и они прощают друг друга, как бы предсмертно (Там же: 417–418). На этом фоне то, что шло от Толстого, выглядело неправдоподобно и непростительно.

А. Ахматова

Самое удивительное то, что уже в конце марта беды начинают сыпаться и на Толстого — как будто ахматовское неблагополучие, которому он попытался помочь, оказалось заразным. Отклики на «Ивана Грозного» оказываются вовсе не положительными. Историки совершенно справедливо

возмутились чересчур свободным обращением писателя с фактами. На обсуждении пьесы старый зоил Толстого В. И. Немирович-Данченко весьма критично отзывается и о художественной стороне пьесы, говоря о ее неровности. Отзывы были суммированы в докладе председателя Комитета по Сталинским премиям М. Б. Храпченко. На основании этого доклада и последующего совещания Щербаков предложил Сталину не только отклонить пьесу для представления на премию, а вообще запретить как извращающую исторический облик Ивана IV. По Храпченко, Толстой показал царя лишь в личном быту, но не отразил его кипучей деятельности по «собиранию» земли русской, государственных пребразований, не показал роль опричнины: Храпченко обиделся за коллег-опричников. Он рекомендовал запретить пьесу к постановке и к публикации, которые усугубили бы путаницу в головах историков и писателей. (Оклянский 2009: 481–482).

Пьеса была снята с репетиций и изъята из списков произведений, представленных на премию. В это же время она была издана тиражом 200 экземпляров — для ведомственных нужд. Оклянский обнаружил еще одно неучтенное издание: Иван Грозный. Первая часть трилогии. Ташкент: Советский писатель, 1942. Вспомним, что председателем художественного совета издательства был сам Толстой.

Провал Толстого выясняется в конце марта (Артизов, Наумов: 478, 486; Сарнов: 206–246). Положение его незавидное. Он-то был уверен в себе, думая, что поддержка власти пьесе обеспечена, власть же, как он ее понимал, не гналась за исторической точностью, ей была нужна новая мифология. Почему же пьеса потерпела фиаско? Наверняка он встревожен. И Ахматова наносит визит Толстому, желая его утешить. Зато советские писатели злорадно ликовали: Вс. Иванов в дневнике отмечает, что Погодин ругал Толстого за приспособленчество (Иванов Вс. 2001: 89).

«Суди. От тебя стерплю»

Интересно было бы предположить, что ташкентское сближение Толстого и Ахматовой и его эмоциональная составляющая, какова бы она ни была, как-то отразились в его текстах. О внутреннем неблагополучии писателя недвусмысленно свидетельствует пьеса «Трудные годы», вторая часть дилогии, писавшаяся в Ташкенте весной — летом 1942 года. Пьеса изображает Грозного, оставшегося одиноким. Личная драма царя сосредоточена здесь уже не вокруг Темрюковны, а вокруг совершенно другой женщины, которую Грозный называет «Аннушка», так же, как любил называть Ахматову в Ташкенте Толстой, о чем она специально сообщила Исайе Берлину. В заглавии пьесы отчетливо слышится параллель с названием книги рассказов Толстого революционного периода «Лихие года», вышедшей в Берлине в 1922 году. Но, кроме того, это и цитата из гл. 39 («Последнее свидание») романа А. К. Толстого «Князь Серебряный» (1862), этого неизбежного, всем с детства знакомого архетипа всех дальнейших повествований об эпохе Грозного: «Трудные у нас годы настали, государь! И в божьих обителях опальным укрыться нельзя», — говорит игуменья князю Никите Серебряному (Толстой А. К. 1964-3: 429), когда он хочет видеть свою любимую, укрывшуюся в монастыре после казни мужа. Она сетует, что даже и родственников казненных повсюду разыскивают и карают. Но князь Серебряный не каратель — он отказался участвовать в опричнине, что и приводит его к потере любимой и участи безвестного воина. Хотя сюжет толстовской пьесы «Трудные годы» открыто восхваляет внешнюю политику Грозного и его борьбу с внутренними оппонентами, проецируя их на политику Сталина, но этот «утопленный» интертекстуальный фон глухо противоречит эксплицитному звучанию пьесы и намекает — отнюдь не апологетически — на сталинскую новую опричнину.

Главным же обвинителем Грозного в «Трудных годах» выступает его тайная любовь, княгиня Анна Вяземская. Эта фиктивная героиня несчастлива с мужем и увлечена Иваном, но не знает, кто он на самом деле: Ивана она видит, когда он посещает Успенский собор инкогнито. Опасаясь начинающейся опалы, князь Афанасий Вяземский привозит нелюбимую жену в стан Грозного и просит царя о ней позаботиться (Толстой переиначивает библейский сюжет о царе Давиде и жене военачальника Урии). Царь, в ярости, что князь «непродажное продал», кидается на Вяземского, и появившаяся Анна наконец

понимает, кто такой предмет ее тайной любви. Ратное величие царя ослепляет ее, и она в восторге следит за битвой, видя в Иване сказочного воина.

Любя Ивана, Анна Вяземская несогласна с его деяниями и этим напоминает царицу Анну Васильчикову из ранней драмы Островского «Василиса Мелентьева»: та сетовала на царя, что у него руки в крови. Здесь тоже разговор касается мытья рук, и Иван уверяет, что они у него чистые. В уста своей Анны автор вкладывает жестокие обвинения:

> Плахи в Москве понаставил… Головы рубишь… По площади в черной шапке, с нечесанной бородой, с опричниками скачешь, ровно Кудеяр-разбойник. Эх, ты… Про тебя бы малым ребятам — лучину зажечь — сказки рассказывать… Вот какой ты был Иван-царевич… У коня твоего дым летел из ноздрей… Теперь про тебя в Москве и шопотом говорить боятся… Эх, ты… (ПСС-10: 566).

Однако Иван не сердится: «Ждал я, придут взыскующие к моей черной совести. Только не тебя ждал. Ну что ж. Суди. От тебя стерплю» (Там же); «Кори, жалуйся… Хоть голос твой послушаю…» (Там же: 567). Ивану необходимо, чтобы Анна приняла его оправдания; на ее обвинение в разбое против собственного народа он отвечает: «Мое дело — добро человекам». Но Анна восклицает: «Нет!» Тогда Иван признает за собой грех гордости: «Одному мне с обремененной совестью трудно идти на суд… Есмь грешник великий; ибо взял на себя в гордости и в ревности больше, чем может взять человек!» (Там же).

Тем временем оказался заговорщиком и «взят в железа» князь Вяземский. Иван пытается убедить Анну принадлежать ему: «В котел кипящий кинусь, чтоб ты, Анна, увидела — я чист перед тобой» (Там же); «Лазоревые глаза твои, невинные… Далеко ли до них мне итти еще? Аннушка…» Но она отвергает возможность такого счастья, потому что это «нехорошо» и ему «спокою не даст»: «Батюшка мой… Желанный… Осталось мне — прикрыться черным платочком…» — рыдает она и отправляется принимать постриг (Там же: 568).

Ахматовское в образе Вяземской

В «Трудных годах» Толстой строит образ героини на непрямых, разнонаправленных аллюзионных связях, которые вместе создают некую ауру, сопоставимую как с самыми общими чертами ахматовской репутации и типа поведения, так и с общим настроем ее поэзии. «Пушкинским» черточкам в ее славе, столь тщательно ею культивируемым, соответствует фамилия героини — древняя княжеская фамилия, одновременно и фамилия ближайшего к Пушкину поэта и литератора. Впрочем, в «Князе Серебряном» тоже есть князь Вяземский, но там он — соперник героя и похититель его невесты.

Образ Вяземской входит в пьесу в ауре глубокого и искреннего благочестия: Иван ищет встреч с ней в соборе, и в ней просыпается ответная любовь, смешанная со страхом Божиим: «Лики святых глазастые…» Поэтизация истовой религиозности Анны звучит волнующе ново. Религиозная тема не приветствовалась в довоенные десятилетия, но с начала войны Сталин взял курс на возвращение религии и открыл церкви.

В интересующем нас аспекте эта тема указывает на демонстративно сохраняемую Ахматовой в течение всего советского периода церковную религиозность. Считается, что послереволюционный, новый образ Анны Ахматовой — «монахини-блудницы», навсегда застрявший в полуинтеллигентном сознании литературного начальства, впервые лансировал Б. Эйхенбаум в 1922 году в исследовании «Анна Ахматова. Опыт анализа» (Петербург, 1923). Однако за некоторое время до него именно эту идею почти теми же словами выразил Корней Чуковский в популярном и ярко написанном очерке «Ахматова и Маяковский» (вышел в 1921 году, а впервые прочитан в виде лекции в 1920 году). Очерк начинался фразой: «Читая “Белую Стаю” Ахматовой, — вторую книгу ее стихов, — я думал: уж не постриглась ли она в монахини?» Кажется, что следующее место в очерке Чуковского могло подтолкнуть ход мыслей Толстого, подсветившего свою древнерусскую женщину тонами поэзии Ахматовой:

> Она последний и единственный поэт православия. Есть в ней что-то старорусское, древнее. Легко представить себе новгородскую женщину XVI или XVII века, которая так же озарила бы всю свою жизнь церковно-православной эстетикой и смешивала бы поцелуи с акафистами (Чуковский 2004: 518, 520).

Как видим, Чуковским уже намечен двойственный образ монашки-грешницы, который так полюбился советским неистовым ревнителям. Ахматова потом сравнивала себя с женщиной XVII века — но в несколько другом ключе, без православной эстетики и без смеси поцелуев с акафистами: с боярынею Морозовой.

Духовный мир толстовской Анны — это песенно-сказочная стихия, изъясняется она фольклорными параллелизмами: «В Москве и кукушка-то не кричит, одни разбойники свистят по ночам… А <…> на Истре сейчас — заря румяная, туман над речкой, кукушка в роще проснулась… Мамка, почему меня муж не любит?» (ПСС-10: 526) И по мере развития сюжета корит себя в таком же то ли фольклорном, то ли неуловимо «ахматовском» ключе: «Мужа забыла, прялку за окошко закинула. Умываюсь поутру — на щеках вода кипит от стыда…» (Там же: 567). Эти фольклорные распевы, гиперболы, параллелизмы в речах Анны, кроме «реалистической» характеристики: поэтически, хоть и традиционно чувствующей женщины XVI века — еще и направлены на излюбленные приемы ахматовской поэзии.

Цветообозначения во фразах «голубка сизая» и «глаза твои лазоревые» также многосмысленны: тут и серо-голубой цвет глаз возможного прототипа, и небывало-райская, неземная, богородичная природа героини, какой она кажется герою: ведь стабильными атрибутами русской Богородицы являются лазоревые цветы и голубой убрус. Этот «райский» оттенок смысла подкреплен фразой, в которой можно увидеть и комплимент «прекрасной душе» героини, но одновременно и социальный диагноз ее мыслимого прототипа: «Во снах блаженных такие-то живут». Тут слово «блаженный» играет всеми своими значениями сразу: так посмотреть — имеется в виду нечто вроде святости, beatitude, посмотреть эдак — можно услышать снисходительно-жалостливую ноту по поводу «социальной невменяемости».

Весьма сложную роль играет и мотив Ивана-царевича. Героиня воспринимает Грозного в сказочном контексте: «Перед глазами — скачет, скачет мой Иван-царевич, а я за ним клубочком качусь…» (ПСС-10: 567). Иван-царевич в сказках иногда идет за волшебным клубочком, указывающим направление. Здесь сама героиня катится, его сопровождая, клубочком (в этом сходство, наверняка ненамеренное, ее с сологубовской Недотыкомкой). Но «Иван-царевич» — еще и отсылка к названию той главы романа «Бесы», в которой Верховенский-младший искушает Ставрогина властью в новом, замышляемом заговорщиками тоталитарном порядке — и этот контекст бросает совершенно другой свет на Ивана пьесы (или на

его современного прототипа) — как на чудовищное осуществление тоталитарной мечты «беса», и опять на миг возникает ощущение интертекстуального «двойного дна». В особенности сиюминутно звучат упреки Анны, что про Ивана в Москве и говорить боятся и т. д. Подобные упреки воспринимаются как адресованные через голову Ивана Сталину.

Толстой, несомненно, знал о роли Сталина в предвоенной перемене судьбы Ахматовой и ее возвращении читателю. Делая своего Ивана Грозного тайно влюбленным в поэтическую, не одобряющую его государственные дела княгиню Вяземскую, он как бы напоминал Сталину о проявленном им внимании к судьбе Ахматовой. И это «державное» внимание могло трактоваться как признак возможного исчерпания конфликта между старой и новой культурой. Здесь Толстой вновь инсценировал ситуацию, когда враждебные политические полюса притягиваются друг к другу любовью, — ведь что-то подобное было уже в «Дне Петра».

«Эх, ты…»

Но в пьесе различим и другой уровень возможного толкования. В ней слышатся упреки Толстого самому себе. Вспомним, ведь «Иван-царевич» — это еще и автоцитата: как упоминалось выше, так называлась в одной из подготовительных версий глава романа «Егор Абозов», где отчетливо автобиографическому герою пророчили блестящее литературное будущее.

Никогда, конечно, ничего похожего не могло быть сказано вслух. Но Толстой, должно быть, слышал голос, говорящий ему нечто подобное, голос, конечно, не самой Ахматовой, а той подавляемой части своей собственной души, которую пробудило общение с Ахматовой в хаотической и относительно свободной ташкентской обстановке. Двукратное «Эх, ты…» (ПСС-10: 566) Анны напоминает язык простейших слов, которым разговаривает с Иваном Ильичом его душа у другого Толстого — Льва. Да Иван и сам говорит: «Таких речей тебе не придумать и таких слов не подобрать, какие сам себе повторяю…» (Там же).

Анна Вяземская указывает на заслуженную Иваном славу, которую он только марает нынешним поведением: «Про тебя бы малым ребятам лучину зажечь — сказки рассказывать» (Там же). Если это отнести к нашему автору, то тут уловим отзвук ранних его, «сказочных» лет, 1910-х годов, — а может быть, и эхо яркого зачина «Петра Первого», где есть и малые ребята, и лучина, и сказки. «Петр Первый» нравился всем, даже тем, кто Толстого не одобрял.

Среди самооправданий Грозного его одиночество оказывается чуть ли не главным доводом: «Гляди — постель моя постылая, а ночь долгая» (Там же); «Убили мою орлицу. Теперь живу один. Малюта Скуратов — и тот стал меня бояться… В черной шапке по площадям скачу, давлю добрых людей… Тело мое не возлюблено…» (ПСС 10-567). Нам кажется, что сквозь эти очевидные слои смысла сквозит голос самого писателя, переживающего, наверное, самые трудные годы в своей жизни, и не только из-за войны, сорвавшей всех с мест, но и из-за террора, который, как не мог не чувствовать Толстой, подбирался все ближе, и из-за ненадежной жизненной спутницы, цену которой он, видимо, уже понял. Это сам Толстой одинок, это его постель постылая, его тело не возлюблено. Рисунок отношений героев в пьесе сходен с картиной, что сложилась в Ташкенте: одинокий, тоскующий Грозный влюблен в «блаженную», истовую и строгую к себе и другим Анну Вяземскую, жену арестованного князя. И хотя

она любит царя, но это ничему не помогает: во-первых, Анна не одобряет деяния Грозного, а во-вторых, в создавшейся ситуации принадлежать ему считает морально неприемлемым.

В самом конце линии Вяземской звучит то, что кажется узнаваемой цитатой из Ахматовой: «Осталось мне — прикрыться черным платочком» (Там же: 568). Ср.: «Но за те восемнадцать строчек / Подари мне вдовий платочек» — слова из одного из вариантов «Энума Элиш. Пролог, или Сон во сне» (Виленкин 1987). Так называлась драма абсурда, которую Ахматова абсурда, которую Ахматова начала в Ташкенте в 1942 после тифа и продолжала в 1943 году. Она была ею уничтожена, а в 60-х частично восстановлена по памяти. Однако с трудом верится, что Ахматова читала стихи из «Пролога» Толстому: он ненадолго вернулся в Ташкент осенью (тогда он посетил Ахматову в больнице) и вскоре уехал окончательно. Скорее всего, все обстояло наоборот, и «вдовий платочек» мог возникнуть у Ахматовой в 1943 году как эхо слов Анны Вяземской: «Остается мне — черным платочком накрыться» из второй толстовской пьесы о Грозном (сказанное не относится к другому варианту: «вдовий кусочек», т. е. вдовья доля; см.: Тименчик 1989: 180). Хотя Толстой, ожегшись с первой частью, не устраивал чтений второй, в середине 1943 года пьеса «Трудные годы» была тоже опубликована тиражом в 1000 экземпляров в издательстве «Искусство».

Ахматова продолжает бывать у Толстых и в апреле 1942 года. В это время идут хлопоты вокруг издания ее книги. В начале мая она еще по крайней мере один раз читала поэму у Толстых — в тот самый вечер, когда на чтении присутствовал польский поэт и художник, офицер создававшейся в тот момент в России Андерсовской армии Юзеф Чапский, описавший этот вечер в своих воспоминаниях. Чапскому она сказала, «отмежевываясь», что бывает у Толстого только затем, чтоб узнать, нет ли вестей о сыне — то есть удалось ли Толстому по ее просьбе ходатайствовать о Леве (Чапский 1989: 157–163). Потом общение Толстого с Чапским власти попытаются истолковать как «английский шпионаж», в котором его, однако, не успеют обвинить — он смертельно заболеет.

«Желаю вам другую»

Толстой в начале лета покидает Ташкент, чтобы провести лето под Москвой; он вернется в Ташкент только осенью, ненадолго. Есть соблазн прочесть в духе гипотезы об их «романе» ташкентское стихотворение Ахматовой «Какая есть. Желаю вам другую…», написанное в конце июня — оно датировано днем рождения автора, 24 июня. Стихотворение выдержано в «разрывном» тоне: здесь и жестко подчеркнутый мотив социальной розни, и прикосновенность лирической героини к народной трагедии — в отличие от адресата, «знатного путешественника», уютно расположившегося в жизни, как в кресле, — и отказ от существующих любовных отношений, в которые в обмен на ее любовь = (его) счастье предлагаются какие-то блага («Больше счастьем не торгую»). При этом героиня называет себя «Чужих мужей вернейшая подруга», что могло бы быть указанием на несвободу и адресата:

Какая есть. Желаю вам другую,
Получше. Больше счастьем не торгую,
Как шарлатаны и оптовики…
Пока вы мирно отдыхали в Сочи,
Ко мне уже ползли такие ночи,
И я такие слышала звонки!

Не знатной путешественницей в кресле
Я выслушала каторжные песни,
А способом узнала их иным…

24 июня 1942. Ташкент (Ахматова 1968: 142–143)

Героиня отбрасывает морально невозможный вариант судьбы, который суггестируется в начале стихотворения, и примеряет на себя трагическую судьбу Марины Цветаевой как более «подходящую»; стихотворение заканчивается загробным явлением тени Гумилева, как бы одергивающей героиню, напоминая о ее высокой и скорбной роли.

Кажется, что «шарлатаны и оптовики» в этих стихах — это брошенный в лицо упрек неутомимому поставщику халтуры, каким все более воспринимался в обществе Толстой. Упрек мог

быть еще актуальнее в свете уничтожающей дискуссии о первой части «Грозного», которая имела место в Ташкенте и была известна всем. Кажется, сама сила «отказа», сама мощь приводимых контраргументов говорят о том, что вопрос стоял всерьез.

Финал

Судьба дилогии — этого последнего крупного произведения Толстого — оказалась бурной и неудачной. Тайные службы еще с 1938 года, когда он пытался освободить Союз писателей от партийного контроля, куют против него дело: планируется гигантский процесс над писателями, которых предполагается обвинить в шпионаже. Пока готовится это судилище, новый его художественный проект, пьеса об Иване Грозном, сталкивается с неодобрением Сталина, внимательно следившего за осуществлением своего «заказа». Следует критическая расправа. Толстой не теряет головы, пытается отыграться, переделывает и дописывает. Чувствуя, что на карте стоит больше, чем судьба первой части дилогии, 2 июня 1943 года он посылает Сталину вторую часть, «Трудные годы», и сопровождающее письмо с психологически точно рассчитанным разъяснением, где подсказывает адресату осмысление террора Грозного как одного из «своеобразий русского характера», делает упор на устремленность царя к добру и даже настаивает, что самодержец был мягким[352]. Письмо срабатывает, 17 июня 1943 года происходит телефонный разговор Сталина с Толстым. Реконструкции этого звонка посвящено несколько страниц в книге Оклянского (Оклянский 2009: 493–495). Сталин прочел не только вторую часть, но и первую, остался недоволен и потребовал переработки. Четыре следующих месяца Толстой переписывал обе пьесы по указаниям вождя и наконец дословно просил его благословения на театральную постановку; и вождь наконец «благословил» начать ставить первую часть в театре — то ли Толстой его взял измором, то ли Сталин был польщен, что получил возможность соучастия в литературном процессе. Видимо, еще в первом, июньском разговоре немилость вождя вылилась в наказание — очевидно, Сталин рекомендовал Толстому перестать уклоняться от общественных нагрузок: в данном случае имелось в виду реальное участие в комиссии по расследованию фашистских преступлений, членом которой он состоял. Терзаемый страхом, шестидесятилетний опальный писатель целый год (1943–1944) провел в разъездах: участвовал во вскрытии могильников в Нальчике, в которых были похоронены расстрелянные евреи, лжесвидетельствовал на вскрытии могильника в Катыни и присутствовал при казнях гитлеровских пособников в Харькове.

А. Толстой с И. Эренбургом и К. Симоновым едет в Харьков

Уже в декабре 1943 года, после Харькова, Толстой плохо себя почувствовал. К середине 1944 года он был смертельно болен; по общему мнению близко знавших его людей — от увиденных ужасов. Я же полагаю, что в первую очередь от страха, а может быть, и от крушения всех надежд.

В толстовской пьесе «Орел и орлица» в сцене прощания князя Курбского с женой есть фраза о сыновьях: «Заставят их отречься от меня, проклясть отца, — пусть проклянут, этот грех им простится, лишь бы живы были» (ПСС-10: 473). Должно быть, Толстой продумал, что делать его собственным сыновьям в случае его ареста, и оставлял указания.

Первая часть в переработанном до неузнаваемости виде была поставлена в Малом театре (кстати — с музыкой Ю. Шапорина). Однако постановку окружала аура неудачи: артист Хмелев умер во время генеральной репетиции, в гриме Ивана Грозного. Тем не менее спектакль в октябре 1944 года был закончен. Однако угодить тирану Толстой все же не сумел. Сталин с премьеры ушел разъяренный. Толстой был слишком болен и в театре не был. Пьесу продолжали переделывать, уже не спрашивая Толстого, новая премьера прошла после его смерти (23 февраля 1945 года), но после ряда отрицательных рецензий пьеса была снята с репертуара.

Проект гигантского судилища над писателями был спущен на тормозах, и Толстой умер не от пули в затылок в подвале, а от

рака легких в своей постели, лауреатом и орденоносцем. Вторую часть «Ивана Грозного» поставили в 1946 году во МХАТе, также без особого успеха.

Власть не поддержала толстовскую концепцию, несмотря на всю ее патриотическую сервильность, именно потому, что Толстой, вопреки сталинской цензуре и самоцензуре, все равно повернул своего Ивана чересчур интимной стороной, сделал его слишком не чуждым человеческим страстям и отсюда по-розановски вывел крайности его политического поведения. Эта отягощенность толстовского царя «женолюбием» неизменно раздражала власть. «Этого она не заказывала» — она заказывала переосмысление политики Грозного в нужном духе, применимое к современности. Сталину следовало бы заказать пьесу об Иване Грозном не Толстому, а Михалкову: получилось бы: «Но Грозный видел далеко, / На много лет вперед». Перенесение чувств Грозного на его современного прототипа, запрограммированное пьесой, было совершенно Сталину не нужно. Ведь оно могло приводить на ум сюжеты и вовсе неудобомыслимые, например историю Аллилуевой.

Меньше чем через год после смерти Толстого Ахматова интригующе рассказала о своем противоречивом притяжении-отталкивании от Толстого Исайе Берлину, возвестив об этих отношениях как о своей победе, плоды которой она пожать отказалась. Возможно ли, что она желала привлечь внимание к очередному своему «зеркалу», Анне Вяземской, потому что сходство этой героини с оригиналом читатели так и не заметили — не прочли, или побоялись заметить, или не сочли нужным?

Подчеркнув яркость и талантливость Толстого, она невероятно преувеличила недостатки, без должных оснований обвинив его в гибели Мандельштама и в «чудовищном антисемитизме». Отношение Толстого к евреям менялось, поначалу он был типичным интеллигентом-филосемитом и женат был на еврейке; ничего чудовищного не было и в его интеллигентском «вторичном антисемитизме», вызванном еврейской активностью в революции. Этот антисемитизм он разделял с очень многими и, наверное, не скрывал его от Ахматовой. В 1960 году, говоря Чуковской о лживости мемуаров Эренбурга, она высказалась так: «Все вранье. Алексей Николаевич был лютый антисемит и Эренбурга терпеть не мог» (Чуковская 1997а: 429). Хотя Эренбург об этом предпочитал не упоминать, но еще в 1918 году у Толстого с юным Эренбургом, которые были в это время близкими друзьями, наметился конфликт, видимо поначалу имевший отношение к антисемитским ноткам в кое-каких толстовских рассказах революционного периода (впрочем,

весьма малозаметным) и в первой редакции толстовского романа о революции. Конфликт этот разгорелся в 1920–1922 годах в Париже и Берлине; но все же Толстой возненавидел Эренбурга по причинам литературного и политического, а не национального свойства (Толстая 2006: гл. 12).

Говоря об антисемитизме Толстого: многие, в первый год войны, до Сталинграда, ожидали сепаратного мира с Германией. Вс. Иванов в дневнике предположил, что в кругах Толстого шли разговоры о возможности сепаратного мира — после чтения его старой антинемецкой пьесы о первой мировой войне «Нечистая сила» (1915), которую Толстой, видимо, думал пристроить на сцену, жена его сказала, что пьесу могут и не поставить: «может быть, окажется, к тому времени, и немцев ругать не надо» (Иванов Вс. 2001: 161). Мы знаем, что Толстой с 30-х годов не видел ничего страшного даже и в колонизации России Германией. Для элиты такой мир мог казаться желанным выходом из коммунистического эксперимента — а также и концом чрезмерного, как казалось, присутствия евреев в идеологических и властных структурах; никто еще не знал, что делалось с евреями в нацистской Германии.

У Ахматовой выстроился ужасный и колоритный, замечательно выпуклый и выразительный «фальстафовский» образ, своеобразный некролог романтическому «очаровательному негодяю». В нем слишком много фактических погрешностей и натяжек. Наверное, Толстой возмутился бы, что на него возлагают ответственность за гибель Мандельштама (см. гл. 7). Удивился бы он, что его сравнивают с Долоховым? На наш взгляд, может быть только одно объяснение этому сравнению: чтоб удостоиться его, он должен был что-то рассказать Ахматовой о своих смертельных играх со Сталиным.

Можно гадать о причинах того, почему, кроме ее собственного устного свидетельства, не сохранилось почти никаких следов истории отношений Ахматовой с Толстым. Но, запечатленная в художественных текстах, эта история предстает как необходимый контрапункт официальных биографий двух современников — выходцев из Серебряного века.

Ахматова еще вспоминала Толстого добром в 1947 году, после рокового постановления, говоря с Шапориной о том, что гонения на нее были и раньше, но никогда не имели такого личного характера; собеседница Ахматовой записала 20 января 1947 года ее слова: «Ведь вскоре после появления моей книги “Из шести книг” она была запрещена, был устроен скандал редактору, издательству» (Шапорина 2011-2: 38), и прокомментировала это так: «Тогда не затрагивали А.А. как человека и даже как поэта —

и такое отношение она приписывает влиянию А. Н. Толстого, который любил ее стихи» (Там же, прим.). Однако со временем ахматовские оценки Толстого, несомненно учитывавшие ожидания слушателей, становились все более негативными и ироническими.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Толстой в разговорах 60-х. — Вечный сменовеховец. — Запаздывание как преимущество.

Толстой в разговорах 60-х

Отталкивающий имидж Толстого, который запечатлелся в сознании нашего поколения, во многом создавался в разговорах Ахматовой шестидесятых годов. М. И. Будыко суммировал свои разговоры 1960-х с Ахматовой о Толстом следующим образом:

> А. Н. Толстой. Желтая (бульварная) литература. Книгу «Хождение по мукам» А.А. отрицала, не читая. Однажды она собралась с силами и прочла часть, и теперь у нее есть доказательства ничтожества этой книги. Образ Бессонова — недопустимое оскорбление Блока. Отрицание этого Эренбургом — неправда. (А.А. при этом назвала его «круглогодичный лжесвидетель», добавив, однако, что не относится плохо к Илье Григорьевичу). Роман сильно изменился после первого парижского издания. Там эмигрант Толстой порицал «Двенадцать» Блока[353]. Потом все изменилось.
>
> Толстой вырос на Волге и в Петербурге был чужой. Он не был похож на человека из общества. Сначала он учился в Технологическом институте, но из-за революции 1905 года учеба оборвалась, и он уехал в Париж[354]. Потом провел несколько зим в Петербурге, пытаясь заниматься литературой, но с полууспехом. В. Иванову и другим знатокам он не нравился. Затем он переехал в Москву, где прославился и у него появились большие деньги. Тогда он развелся со своей женой С. И. Дымшиц и женился на художнице Крандиевской, добившись ее развода[355] (бывшего мужа Крандиевской он очень боялся[356]). В «Хождении по мукам» клеветнический образ Елизаветы Киевны это Елизавета Кузьмина-Караваева, человек необычайных душевных достоинств («католическая святая»). О Бессонове лучше не говорить, его приключения на островах — это, может быть, приключения Толстого, но не Блока[357]. Блок не любил Толстого, о котором имеется очень грубая запись в дневнике Блока[358]. Блок был вообще груб. Он, вероятно, сказал это Толстому. <…> Показав мне книгу Толстого с записью для А.А. — очень сдержанной, заявила: «Толстой меня обожал». Когда А.А. отказалась от его помощи при получении квартиры, Толстой назвал ее «негативисткой». А.А. считает, что такое ее качество относится только к Толстому. (Примечание. В «Хождении

по мукам» есть оскорбительные и явно несправедливые строки об Ахматовой, которая, однако, не названа там по имени[359].) (Будыко 1991: 483–484)

Рассказ Ахматовой, законспектированный Будыко, свидетельствует о том, что на тот момент, к середине 60-х, ее отношение к Толстому представляло собой вполне обдуманную конструкцию. Ахматова, опираясь на недостаточно верные факты, отказывала Толстому в принадлежности к «культуре Серебряного века», «петербургскому периоду». (Подобным же образом она, как показал О. Лекманов, изымала из истории акмеизма Сергея Городецкого, одного из двух главных его вдохновителей и идеологов — Лекманов 2000: 11.)

Первый и главный довод был тот, что Толстой был «желтым», бульварным писателем. Эволюция Толстого от семейно-психологического романа нравов с авантюрными фрагментами (первая часть «Хождения по мукам») к массовым, неканоническим жанрам: научной фантастике и авантюрному роману упреждала серапионовскую и формалистическую пропаганду остросюжетности в противовес психологизму и быту. Та же установка на остросюжетность во второй половине 20-х («Гиперболоид инженера Гарина», «Восемнадцатый год», «Черное золото») формалистам разонравилась: теперь она называлась «бульварностью».

Вряд ли справедливо распространять это определение на все творчество Толстого, как делает Ахматова. Однако можно уточнить, откуда она взяла это обобщение. Последовательным отрицателем всего, что делал Толстой, был Юрий Тынянов. Он неприязненно отнесся к толстовскому историческому роману «Петр Первый» (1930). Чуковский записал в Дневнике в 1932 году слова Тынянова: «Заметили ли вы, напр., как Ал. Толстой похож на Кукольника? И карьера в сущности та же. И даже таланты схожи» (Чуковский 1991-2: 86). В 1936 году Чуковский писал: «Теперь Тын<янов> говорит о Толстом с ненавистью» (Там же: 130). Действительно, теперь Тынянов высказывался еще резче:

> И он (Тынянов. — *Е.Т.*) перешел на свою любимую тему: на Алексея Толстого:
>
> — Алексей Толстой — великий писатель. Потому что только великие писатели имеют право так плохо писать, как пишет он. Его «Петр I» — это Зотов, это Константин Маковский[360]. Но так как у нас вообще не читают Мордовцева, Всев. Соловьева, Салиаса, вот успех Ал. Толстого. Толстой пробовал несколько жолтых жанров. Он пробовал жолтую фантастику («Гиперболоид

> инженера Гарина») — провалился. Он попробовал жолтый авантюрный роман («Ибикус») — провалился. Он попробовал жолтый исторический роман и тут преуспел — гений! (Там же: 134).

Если оставить совсем уж архаического Рафаила Зотова, — ни скучнейший Всеволод Соловьев, ни нестерпимо протокольный и прогрессивный Мордовцев, ни топорно-идейный граф Салиас, все трое с суконным языком — просто не имеют отношения к делу. Равно несправедлива характеристика иронической и пародийной повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» как желтой и бульварной. Утверждения о «провале» «Ибикуса» и «Гиперболоида инженера Гарина» по контрасту с «Петром Первым» обозначают провал у тогдашней критики, что было делом нехитрым: сам Тынянов и «Аэлиту» счел провалом.

Несомненно, Ахматова, в середине 30-х и сама возмущавшаяся Толстым, знала о тогдашнем мнении Тынянова. Мы видим, что постфактум и ее собственное отношение к Толстому свелось к тезисам главного толстовского ненавистника, высказанным тогда, когда интеллигентское неодобрение Толстого было на максимуме.

Мы не будем здесь касаться причин тыняновского отношения. Но причиной нового ахматовского раздражения Толстым мог стать, во-первых, посмертный выход его далеко не полного Полного собрания сочинений (1947–1953), в 1-м и 15-м томах которого, вышедших в 1951 и 1953 годах, были представлены произведения 1910-х годов. На фоне почти тотального запрета на Серебряный век эти тома были с интересом восприняты читателем, искавшим и находившим в них портрет давно ушедшей эпохи. Так что Ахматовой могло показаться: посмертно Толстой несправедливо подменил собою всех своих забытых, запрещенных и замалчиваемых современников. Во-вторых, раздражать могло и то, что робкая «легальная» ностальгия по Серебряному веку, возникшая на волне оттепельных настроений, тоже начиналась с переиздания Толстого (алпатовский десятитомник 1958 года) и экранизации «Хождения по мукам». Именно тогда, в конце 1950-х, происходит толстовский «бум». Толстого стало «слишком много», и с этим надо было бороться.

О доводе Ахматовой, что он «недопустимо» изобразил Блока и Кузьмину-Караваеву. Толстой писал свой роман с охранительных позиций, как изгнанник из революционной России; соответствующие персонажи, Бессонов и Расторгуева, представлены в первой версии как проводники разрушения и гибели России. Бессонов, сдавшийся «темным силам»,

вампирически оживающий лишь во время новых любовных связей, торопит гибель России и воспевает ее в стихах. Расторгуева, не нашедшая личного счастья и ни к чему не годная, мстит за это миру, становясь «химерой революции». В романе Толстого отразилась историческая данность 1918 года: революционный энтузиазм Блока, вскоре, правда, сменившийся жестоким разочарованием, о котором Толстой никак не мог знать — в романе он спорил с Блоком 1918 года. В 1921 году, после смерти Блока, он написал о нем замечательную статью «Падший ангел» (Толстой 1922а).

Поводом для изображения Кузьминой-Караваевой в качестве разрушительной силы была ее революционная активность, за которую осенью 1918 года она чуть не поплатилась головой. Толстой знал вначале петербургскую юную поэтессу, позднее — революционерку-максималистку Лизу, с безумной и нелепой личной жизнью (см.: Толстая 2006 гл. 7). Никто не мог предугадать в 1919 году, что жизненный путь Кузьминой-Караваевой приведет ее к мученическому венцу и канонизации. Как мы знаем, роман был автором переделан, первоначальные вполне внятные идейные структуры упрощены и опошлены в позднейших версиях, персонажи из мифологически значимых и зловещих стали смешными и бытовыми. Так возникло снижающее впечатление, которое зафиксировала Ахматова.

Ахматова последовательно отлучала Толстого от его петербургской литературной и театральной юности, связанной с «Аполлоном» первых лет, Мейерхольдом и «Бродячей собакой». В ход шли любые доводы. Во-первых, он был социально не вполне приемлем: приехал с Волги, «в столице был чужой», «был непохож на человека из общества» — очевидно, предполагалось, что успех в литературе обеспечивается светскими качествами. Во-вторых, перед нами не только провинциал, но еще и технарь по образованию, то есть вдвойне чужой: учился в реальном училище и в Технологическом, а не в гимназии и университете. В-третьих, он не успел толком освоиться в Петербурге: провел там лишь «несколько зим», даже не лет. (Во фразе есть призвук цитаты — может быть, Ахматова намекала на «Петербургские зимы» Георгия Иванова, по ее приговору тоже «бульварные»?) И, как результат, столицы он не знал (и Ахматова умела с текстом романа в руках показать, как именно не знал), но при этом претендовал на показ Петербурга 1913 года.

В-четвертых, Толстой «пытался заниматься литературой, но с полууспехом». Видно, все же был довольно успешен, раз необходимо было отметить, что настоящим знатокам — то есть Вячеславу Иванову — он не нравился. Вспомним, однако, что в

1920-х сама Ахматова не соглашалась с ивановской низкой оценкой Толстого, положительно относясь к его ранним стихам.

Ахматова особенно грешит против истины, когда касается биографии Толстого: она устанавливает связь между последующим успехом Толстого в Москве и его большими заработками — и расставанием с Дымшиц и женитьбой на Крандиевской. Связь эта в реальной биографии Толстого никак не прослеживается. В версии Ахматовой успех Толстого в Москве только подтверждает его неполноценность. Единственный подлинный очаг культуры, Петербург, противопоставлен тут второсортной Москве, очевидно, городу непритязательных богачей и выскочек (о «Весах», «Скорпионе», «Золотом руне», «Мусагете» ни слова): в этой Москве Толстой с легкостью прославился, настоящие ценители уже не могли этого предотвратить (хотя и сам Вячеслав Иванов с 1912 года тоже жил в Москве и Толстого даже цитировал и ставил в эпиграф).

У Ахматовой получается, что, прославившись и разбогатев, Толстой тут же решил избавиться от скромной подруги юности и женился на Крандиевской, которая начинает здесь символизировать буржуазность[361]. В записях Будыко Ахматова называет Крандиевскую «художницей» — при том что в 1913–1922 годах у той вышли три книги стихов. Далее все с точностью до наоборот: напомним, что не Толстой ушел от Дымшиц, а она сама его оставила. Крандиевская же ради него бросила своего «буржуазного» мужа.

Ахматовские посмертные коррективы к биографии Толстого задним числом удаляли его из 1908–1912 годов. Они объясняли, почему ему не было места в уже слагавшемся героическом мифе о петербургском акмеизме. Петербург 1913 года, который им описан в «Хождении по мукам», нужно было «отрицать, не читая», — возможно, потому, что эта территория переходила под ахматовский собственный контроль в «Поэме без героя».

Как явствует из вышеизложенного, суждения Ахматовой основаны на тенденциозным образом препарированных фактах. К ним нельзя относиться как к последней истине.

Попытавшись вписать Толстого «обратно» в Серебряный век, мы увидели в новом свете уже, казалось бы, исчерпывающе описанный период: в нем высветились умолчания и фальсификации. Яснее стали и бесчисленные связи, идущие от этого периода к творчеству Толстого и в эмиграции, и в метрополии: оказалось, что источники высшего художественного качества в произведениях писателя начинали бить тогда, когда он обращался к Серебряному веку и его искусству.

Вечный сменовеховец

Тем не менее мотив «неполной принадлежности», который выбирает Ахматова для своей характеристики Толстого, действительно, в нем что-то объясняет. В его биографии несколько раз повторяется ситуация неприятия или выталкивания ближайшим окружением — и ухода, бегства, разрыва.

Прототипом этой повторяющейся ситуации «неприятие-разрыв», проложившим колею для постоянной «смены вех», видимо, была остро ощущаемая непринадлежность к семье отца, то есть к привилегированному сословию, и связанные с этим многолетние обиды и унижения, пережитые Толстым в ранней юности. Эти травматические «родовые» впечатления, иронически переосмысленные, порождают первый прозаический цикл автора. Однако художественные находки рождались тогда, когда обида проходила. Настоящей его удачей стали «Сорочьи сказки».

Проникнув в петербургскую литературную элиту и сразу добившись признания, Толстой вскоре ссорится с ближним своим кругом и покидает его; литературный Петербург, для которого он теперь «ренегат», ревизует его первоначальную высокую критическую оценку: выясняется, что он так и не стал там «своим». Причины этого не являются загадкой. Толстой неосторожен и неаккуратен в отношениях с людьми. Он мало заботится о создании своего «имиджа». Такое легкомыслие дорого ему обходится. Приходится строить все заново в Москве, и он делает это, не прекращая в обиде сводить счеты с петербургской средой, которая его вытолкнула: ей посвящены пьесы, рассказы и романы нескольких последующих лет, к счастью, не публиковавшиеся. Частично этот разоблачительный тон попадает в роман о революции. Однако не в пример удачнее были его лирические и военные рассказы и комедии военного времени.

В эмиграции, сразу добившись высокого статуса, Толстой вскоре теряет его по причинам литературно-политическим и личным, во многом из-за тех же своих человеческих недостатков. Это оказывается болезненно, что видно из «Рукописи, найденной среди мусора под кроватью», но ничего из этих негативных чувств не отразил его шедевр «Детство Никиты».

Обиженный на эмиграцию, Толстой решается на переезд из Парижа в Берлин и наведение мостов с советской властью в обещанной ему независимой газете. Эта главная в его жизни «смена вех» мощно стимулирует творчество. Берлин — высшая точка его собственно литературной карьеры (он вождь литературной группы) и расцвет его дарования, обогащенного

теперь «двойным» видением вещей. Но в Берлине его самого и его газету цинично используют лишь для раскола и поляризации эмиграции; он оказывается скомпрометирован и изолирован и от эмигрантов, и от «независимых»; ему остается лишь возвращение.

В Советской России Толстой сталкивается с подозрительностью властей, с одной стороны, с классовой неприязнью в критике — с другой, и с неодобрением интеллигенции — с третьей. Происходит потеря идентификации с кем бы то ни было. Он становится, в сущности, асоциален: все отмечают его «нравственную деградацию» тех лет. Он добивается некоторых успехов морально неприемлемыми методами, такими как плагиат и фальсификация, затем разоблачает (хотя иногда не в силах скрыть симпатии) и Белое движение, и эмиграцию в романах «Восемнадцатый год» и «Черное золото». Из этого, казалось бы, окончательного падения писатель тем не менее поднимается, создав как бы вовсе не связанный с этим фоном роман «Петр Первый», полюбившийся современникам.

В конце концов в середине 30-х он опять обрубает все связи с собою прежним: несчастная влюбленность служит поводом для разрыва с семьей. Эта «смена вех» имеет художественным эквивалентом «Золотой ключик». После нее писатель превращается в образцового сталинского приспособленца, идущего на все, чтобы угодить власти. Он достигает высокого официального статуса; это его нравственный надир и время глубочайшего художественного упадка. Но уже в конце 30-х, после смерти Горького, в ситуации террора, начинается его возврат к достойной социальной роли: в статьях в официальной прессе, в организационной деятельности в Союзе писателей, в попытках поддержать и защитить опальных деятелей искусства. Наибольшие возможности предоставляет ему военное время, и он использует свое положение для целого ряда инициатив, подрывающих идеологический контроль над литературой. В это время литературный дар возвращается к нему. Вся страна, как в 1914-м, читает его публицистику, по популярности сравнимую лишь со статьями Эренбурга.

Инвективы 60-х годов, к которым восходят сегодняшние стереотипы, как мы видели, закрепляют память о Толстом 30-х. Но при этом неправомерно игнорируется конец 30-х — начало 40-х, когда Толстой возвращал себе человеческое и писательское достоинство: процесс, прерванный опалой и смертью.

Запаздывание как преимущество

Юный Толстой, начавший регулярную учебу почти в 15 лет, являл картину типичного второгодника. Однако привольное и одинокое детство на хуторе дало ему богатый задел впечатлений, нетипичных для человека его поколения и круга. Оказавшись в Петербурге в 26 лет членом кружка двадцатилетних поэтов, он обратил в свою пользу знакомство с русским фольклором периферийного, евразийского толка. Выяснилось, что в социальном смысле он — почти ископаемая редкость, свидетель упадка последышей заволжского дворянства. Это специальное знание он использовал в дебютных прозаических вещах.

И все же в петербургской литературе Серебряного века Толстой был учеником и подмастерьем, и вряд ли можно говорить о нем как о генеральной фигуре этого периода. Бросив поэзию, он нашел себя в писании сложно устроенной, по видимости реалистической прозы, — но и здесь у него были учителя, которых требовалось превзойти. Уже после Петербурга, в драмах 1913–1914 годов он пытался освоить символистский метод и испытал несколько неудач. Искомая собственная поэтика очевидно должна была скрывать свое родство с символизмом, уже исчезающим тогда, когда Толстой им проникнулся: опять опоздание.

Зато после пертурбаций в русской жизни и литературе Толстой выставил свой наконец созревший художественный метод как новейшее достижение. Все следы запаздывания, любая ностальгия, малейшая стилизация были изгнаны из его стремительной, стопроцентно современной прозы — но революционный роман его оказался романом о последнем мирном годе в Петербурге, сквозь детскую повесть просвечивал Петербург, марсианский роман строился на образах Волошина и на идеях Иванова, и сама Нина Петровская наградила его венцом символиста. В романтической сказке, последней его удаче, вспыхнул в последний раз отблеск петербургского театрального рая Серебряного века.

По безответственности он сыграл то, что могло показаться неблаговидной ролью в судьбе Мандельштама, но затем положил много сил, чтоб сыграть благую роль для другого петербургского поэта — Ахматовой. И именно вопрос о его признании в качестве участника петербургской культуры стал главным в его собственной посмертной судьбе.

Иногда трудно понять, почему Толстого так разносят за сменовеховство, а сменовеховцев Ключникова или Бобрищева-

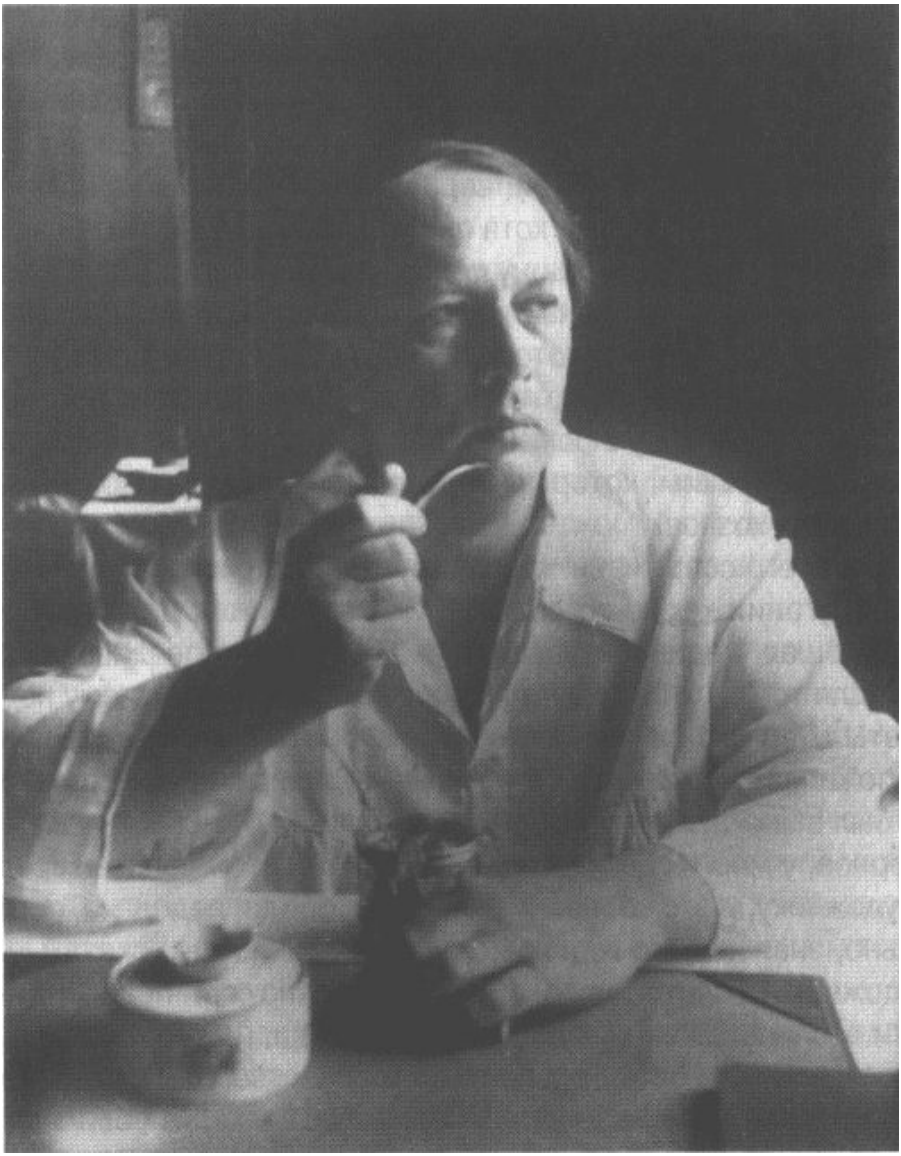
Пушкина, которые это движение строили, писателя Кольцова, который придумал схему его кооптации, писателя Пильняка, который Толстого заманивал в Советскую Россию, а также писателя Соколова-Микитова, вернувшегося в Россию из Берлина до Толстого и наглухо засевшего в деревне, никто в имморализме не упрекает. Правда, почти все в этом списке были репрессированы; но и многочисленных писателей, вернувшихся из Берлина вслед за Толстым, тоже никто не упрекает, хотя они и выжили. Точно так же за приспособленчество и конъюнктурщину только ленивый не лягал Толстого, но никто не порицает за профанацию таланта, трусость и т. д. его коллег по «Цеху», начиная с Федина, который уже в 1927 году в романе «Братья» безнадежно цензуровал себя, или того же Пильняка, занявшегося самопогрызанием в 1931 году в романе «Волга впадает в Каспийское море», и кончая самим Горьким, которым оказался способным оправдать любые действия своих хозяев.

Наверное, его современники чувствовали в этом непомерном, на наш взгляд, поругании какую-то справедливость. Ближе других, я думаю, к истине подошел Федин, сказавший, что Толстой не реализовал свои задатки: «…для того, чтобы сделаться великим художником, ему недоставало нищеты. Дар его был много выше того, что было им сделано <…>. Россия пожалеет не раз, что Толстой не поднялся на ту высоту, которую должен был занимать по природе» (Федин 1982-12: 358).

Наверное, у многих было ощущение, что Толстой-человек вредит Толстому-художнику, и это воспринималось как обида, недодача, порча. Действительно, зная нашего героя, можно с уверенностью сказать, что Толстой-художник и Толстой-человек оба, слаженно, при первом дуновении бедности взялись бы за любую халтуру. Правда, именно халтура, то, что писалось играючи, и есть лучшее в его творчестве. Как только жизнь его перестала баловать, он заболел и умер. Так и Дельвига обвиняли в лености, а выяснилось, что это была опухоль мозга.

Федин много раз подробнейше, иногда с восхищением, иногда без особой любви, но всегда с долей иронии изображал Толстого, которого он знал по Берлину 20-х, а затем по Детскому Селу, в своих романах конца 40-х годов «Необыкновенное лето» и «Первые радости». Он перенес в революционное лето 1918 года Толстого таким, каким он увидел его впервые в Берлине:

Он ходил по земле любопытным и судьей одновременно, и то становился простодушен, как зевака, то весь наливался самоуважением, точно посол не очень заметной державы. При этом ему всегда легко давалась любезность и сопутствовала природой дарованная радость бытия (Федин 1961: 138).



А. Толстой с трубкой

ЛИТЕРАТУРА

Anon.1917: [Б. п.] Новые пьесы. «Нечистая сила» гр. А. Н. Толстого» // Бюллетени литературы и жизни. 1915. № 15–16.

Anon. 1921: [Б. п.]. Дон Аминадо. «Зеленая палочка» («Наши» за границей) // Печать и революция. 1921. № 2.

Агеева 2006: *Агеева Лариса.* Неразгаданная Черубина. М., 2006.

Агурский 1980: *Агурский М.* Идеология национал-большевизма. Париж, 1980.

Азадовский, Тименчик 1988: *Азадовский К. М., Тименчик Р. Д.* К биографии Н. С. Гумилева // Русская литература. 1988. № 2.

Айхенвальд 1924: *Айхенвальд Ю.* Литературные эскизы // Балтийский альманах. 1924. № 2.

Александров 1992: *Александров Анатолий.* Первое отделение на земле, второе под водой // Современная драматургия. 1992. № 1.

Алпатов 1958: *Алпатов А. В.* Комментарий // Толстой А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 2.

Амфитеатров 1913: *Амфитеатров А. В.* Новая сила // Сочинения А. В. Амфитеатрова. Т. СПб. 1913. Т. 15.

Андреев 1913: *Андреев Л.* Савва (Ignis sanat) // ПСС: В 8 т. СПб., 1913. Т. 4.

Андроникашвили 1994: *Андроникашвили-Пильняк Б. Б.* Два изгоя, два мученика: Борис Пильняк и Евгений Замятин // Знамя. 1994. № 9.

Ардов 2000: Ардов Михаил. Вокруг Ордынки. (Портреты. Новые главы) // Новый мир. 2000. № 5.

Ардов 2005: *Ардов Михаил.* Вокруг Ордынки. (Портреты. Новые главы) // Новый мир. 2005. № 5.

Артизов, Наумов: Артизов А. и Наумов О., сост. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. М., 2002.

Ауслендер 1909: *Ауслендер С.* Петербургские театры // Аполлон. 1909. № 2. Отд. 2.

Ауслендер 1995: *Ауслендер С.* Воспоминания о Николае Гумилеве // Николай Гумилев: Pro et Contra. СПб., 1995.

Асеев 1982: Асеев *Н.* [Воспоминания] // Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1982. С. 134–135.

Ахматова 1965 [б.д.]: *Ахматова Анна.* Проза о поэме. <Письмо к NN>. http:// anna.ahmatova.com/tvorchestvo/

prozao.htm.

Ахматова 1966: Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1966.

Ахматова 1967: *Ахматова Анна.* Сочинения: В 3 т. 2-е изд. Мюнхен, 1967. Т. 1.

Ахматова 1968: *Ахматова Анна.* Сочинения: В 3 т. 2-е изд. Мюнхен, 1968. Т. 2.

Ахматова 1989: *Ахматова Анна.* «Амедео Модильяни // Лица. Ставрополь, 1989.

Ахматова 1989а: *Ахматова Анна.* Requiem. В 5 кн. / Сост., предисл., комм. Р. Д. Тименчика. М.,1989.

Ахматова 1998: *Ахматова Анна.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.,1998.

Ашкинази 1914: *Ашкинази Зигфрид.* Бессмертный Петрушка // Ежегодник императорских театров. 1914. № 4.

Бабиченко 1994: «Литературный фронт». История политической цензуры 1932–1946 гг.: Сб. документов / Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1994.

Бабиченко 1994а: *Бабиченко Д. Л.* Писатели и цензоры. Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК. М., 1994.

Бабиченко 1997: «Счастье литературы». Государство и писатели. 1925–1938. Документы / Сост. Д. Л. Бабиченко. М., 1997.

Баранов 1983: *Баранов В.* Революция и судьба художника. М., 1983.

Бар-Селла 2004: *Бар-Селла З.* Гуси-лебеди // Вчерашнее завтра. Книга о русской и нерусской фантастике. Антология / Сост. М. Каганская, З. БарСелла, И. Гомель. М.: РГГУ, 2004.

Баскер, Греем 1986: *Баскер М., Греем Ш.* Н. Гумилев. Неизданное и несобранное. Париж, 1986. С. 185–186.

Башляр1998: *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М., 1998.

Белоус 2005: *Белоус Владимир.* Вольфила. [Петроградская Вольная Философская ассоциация]. 1919–1924. Кн. 1–2. М., 2005.

Белый 1905: *Белый А.* Луг зеленый. Весы. 1905. № 8.

Белый 1907: *Белый А.* Штемпелеванная калоша // Весы. 1907. № 5. Цит. по: *Белый А.* Арабески, М., 1911 и М., 1994: С. 342–346).

Белый 1907а: *Белый А.*. Иван Александрович Хлестаков // Столичное утро. 1907. № 117. 18 октября.

Белый 1908: *Белый А.* Вольноотпущенники // Весы. 1908. № 2. Цит. по: *Белый А.* Арабески. М., 1911 и М., 1994. С. 331–335.

Белый 1922: *Белый А.* Письмо А. Н. Толстому. Берлин [апрель 1922]. Хранится в рукописном фонде «Мемориальной квартиры

Андрея Белого» (КП 17615).

Белый 1924–1925: *Белый А.* Одна из обителей царства теней. Л., 1924 (на обложке — 1925).

Белый 1990: *Белый А.*. Между двух революций. М., 1990.

Белый 1981: *Белый А.*. Петербург. М., 1981.

Белый 1994: *Белый А.* Революция и культура (1917) // Белый Андрей. Символизм как миропонимание. М., 1994.

Белый — Разумник 1998: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998.

Бенуа 2000: *Бенуа А.* Предисловие [к «Балаганам» А. Лейферта] // Петербургские балаганы / Сост. А. М. Конечный. СПб., 2000.

Берберова 1991: *Берберова Нина.* Курсив мой. Автобиография. В 2 т. Т. 1. Нью-Йорк, 1983.

Берестов 2008: *Берестов В. Д.* Остались считанные дни… М., 2008.

Берлин 1980: *Berlin, Isaiah.* Meetings with Russian Writers in 1946 and 1956 /*I* Personal Impressions. N.Y, 1980.

Берлин 1981: *Берлин Исайя.* Встречи с русскими писателями. 1945 и 1956 // Slavica Hierosolymitana. Vol. V–VI. 1981.

Бирюков 2002: *Бирюков П. И.* Биография Л. Н. Толстого. Т. 1, гл. 4. (1905). М., 2002. www.levtolstoy.org.ru/lib/sb/book/1905.

Блок 1963: *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. М.; Л.: Художественная литература, 1963.

Бобринская 2000: *Бобринская Екатерина.* Футуризм. М.: Галарт, 2000.

Богомолов 1995: *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: НЛО, 1995.

Богомолов, Малмстад 1996: *Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Э.* Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха. М.: НЛО, 1996.

Бонецкая 1995: *Бонецкая Н. К.* Русская софиология и антропософия // Вопросы философии. 1995. № 7.

Бороздина 1974: *Бороздина П. А.* А. Н. Толстой и театр. Воронеж, 1974.

Бритиков 1970: *Бритиков А. Ф.* Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970.

Бродовский 1906: *[Бродовский М].* «Заветная дверь». Сказка М. Бродовского // Задушевное слово: Комплект для младшего возраста. 1906. № 40.

Брюсов 1975: *Брюсов В. Я.* [Первые сборники стихов] // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6.

Бубер 1978: *Бубер Мартин.* Веление духа. (Избранные произведения) / Пер. Н. Файнгольда. Иерусалим, 1978.

Будыко 1990: *Будыко М.* Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания / Сост. М. Кралин. Л., 1990.

Бунин 1921: *Бунин И. А.* Дым без отечества // Общее дело (Париж). 1921. 27 июля.

Бунин 1990: *Бунин И. А.* Третий Толстой / Бунин Иван. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990.

Бунины-2 1981: Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы, под редакцией Милицы Грин: В 3 т. Франкфурт-на-Майне, 1981. Т. 2.

Вайскопф 2005: *Вайскопф Михаил.* Извлечения // Новое литературное обозрение. 2005. № 73.

Вайскопф 2006: Между Библией и авангардом: фабула Жаботинского // Новое литературное обозрение. 2006. № 80.

Варламов 2006: *Варламов Алексей.* Алексей Толстой. М., 2006.

Венгеров 1911: *Венгеров С. А.* Литературные настроения 1910 г. // Русские ведомости. 1911. 19 января.

Венгерова: *Венгерова З. А.* Предисловие // Новалис (Фридрих фон Гарденберг). Гейнрих фон Офтердинген / Пер. и предисл. Зинаиды Венгеровой. М. 1914. (2-е изд.: Пг., Гос. издательство, 1922).

Ветлугин 1922: *А. В. (А. Ветлугин?).* Хроника // Накануне: газета. 1922. № 7. 3 апреля.

Ветлугин 2000: *Ветлугин А.* Сочинения. Записки мерзавца. М., 2000.

Виленкин 1987: *Виленкин Виталий.* В сто первом зеркале. М. 1987.

Войтоловский 1914: *Войтоловский Л.* «Летучие наброски». «Слово», сборник третий. Книгоиздательство писателей в Москве // Киевская мысль. 1914. 26 апреля.

Волошин 1909: *Волошин М.* Архаизм в русской живописи // Аполлон. 1909. № 1.

Волошин [1912]: *Волошин М.*. Наброски I и II действий // Отдел рукописей Института русской литературы. Пушкинский Дом. Ф. 562. Оп. 1. № 402.

Волошин 1982: *Волошин М.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Париж, 1982. Т. 1.

Волошин 1990: *Волошин М.* Весенний праздник тела и пляски (1904) // Волошин М. Путник по Вселенным. М., 1990.

Волошин 1991: *Волошин М.* История моей души. // *Максимилиан Волошин.* Автобиографическая проза; дневники. М., 1991.

Волошин 1999: *Максимилиан Волошин.* Из литературного

наследия. СПб., 1999.

Волошин 2007: *Волошин М.* Собрание сочинений. М., 2000. Т. 5.

Волошин 2010: Волошин М. Собрание сочинений. М., 2010. Т. 9.

Волькенштейн 1991: *Волькенштейн Ф. Ф.* Товарищеский суд по иску Осипа Мандельштама // «Сохрани мою речь…»: К столетию со дня рождения О. Э. Мандельштама. М., 1991.

Гаспаров 1994: *Гаспаров М. Л.* Лекции Вяч. Иванова в Поэтической Академии 1909 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10.

Гершензон — Иванов 1922: Переписка из двух углов М. Гершензона и В. Иванова. М.; Л., 1922.

Герштейн 1991: *Герштейн Э. Г.* Тридцатые годы // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин и Н. А. Черных. М., 1991.

Герштейн 1998: *Герштейн Э. Г.* Мемуары. СПб., 1998.

Гильдебрандт-Арбенина 2007: *Гильдебрандт-Арбенина Ольга.* Девочка, катящая серсо… Мемуарные записи. Дневники / Сост. А. Дмитренко. М., 2007.

Гиппиус 1910: *Антон Крайний [Гиппиус З. Н.].* Разочарования и предчувствия 1910 г. // Русская мысль. 1910. № 12.

Гиппиус 1911: *Антон Крайний [Гиппиус З. Н.].* Книги, читатели и писатели // Русская мысль. 1911. № 4.

Гиппиус 1912: *Антон Крайний [Гиппиус З. Н.].* Литераторы и литература // Русская мысль, 1912, № 5.

Гиппиус В. 1916: *Тик Людвиг.* Кот в сапогах / Перевод: *Гиппиус Василий Васильевич* // Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1.

Гнедов 1992: *Гнедов Василиск.* Собрание стихотворений / Под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури. Триент, 1992.

Голдовский 2007: *Голдовский Борис.* История драматургии театра кукол. М., 2007. www.goldovsky.ru/files/book/dramm.doc.

Гончарова 1995: *Гончарова Н. Г.* «Лирика» — первая книга А. Н. Толстого //А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 1995.

Горнунг 1990: *Горнунг Б. В.* Из воспоминаний о Мих. Ал. Кузмине / Публ. М. О. Чудаковой и А. Б. Устинова // Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

Горный 1922: *Горный Сергей* (псевд. А. А. Оцупа). О земле // Веретеныш (Берлин). 1922. № 1.

Городецкий 1909: *Городецкий С.* Формотворчество // Золотое Руно. 1909. № 10.

Горький 1921: *Горький М.* Послесловие // С. Гусев-

Оренбургский. Книга о еврейских погромах на Украине в 1919 г. Петербург; Берлин, 1921.

Греков 1991: *Греков В. (И. Н. Толстой)*. Письма А. Н. Толстого к Н. В. Крандиевской. Публикация // Минувшее. Исторический альманах. Париж, 1991. Т. 3.

Гуль 1989: *Гуль Роман.* Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. Нью-Йорк (Т. 1: Россия в Германии, 1984; Т. 2: Россия во Франции, 1984; Т. 3: Россия в Америке, 1989). Т. 1.

Гумилев 1914: *Гумилев Н. С.* Сергей Городецкий <…> // Гумилев Н. С. Собрание сочинений: В 4 т. Вашингтон, 1968. Т. 4. С. 333–346 (впервые: Аполлон. 1914. № 5).

Гумилев 1980: *Гумилев Н. С.* Неизданные стихи и письма. Paris, 1980.

Гумилев — Переписка 1994: Переписка [В. Я. Брюсова] с Н. С. Гумилевым (1906–1920) / Вступ. ст. и коммент. Р. Д. Тименчика и Р. Л. Щербакова, публ. Р. Л. Щербакова // Литературное наследство. М., 1994. Т. 98. Кн. 2.

Гуревич 1911: *Гуревич Л.* От «быта» к «стилю» // Русская мысль. 1911. № 11.

Гуревич 1913: *Гуревич Л.* Художественная литература // Ежегодник газеты «Речь» на 1913 г.

Дашкова 2004: *Дашкова Т.* Трансформация женских образов на страницах советских журналов 1920–1930-х годов. http://www.ecsocman.edu.ru/images/pubs/2004/02/26.

Демиденко 1990: *Демиденко Ю. Б.* Костюм и стиль жизни. Образ русского художника начала XX века // Панорама искусств: Сборник статей. М., 1990. Вып. 13.

Деммени 1934: *Деммени Е. С.* Театр марионеток //Кукольные театры Лентюза. Л. 1934.

Деммени 1986: *Деммени Е. С.* Призвание — Кукольник. Л. 1986.

Дерман 1914: *Дерман А. Б.* О гр. Алексее Н. Толстом // Русская мысль. 1914. № 2.

Дикий 1957: *Дикий А. Д.* Повесть о театральной юности. М., 1957.

Динесман 1976: *Динесман Т. Г.* Предисловие к французской «Антологии русских поэтов». Публикация // Литературное наследство. М., 1976. Т. 98.

Дмитриева 1999: *Черубина де Габриак. [Дмитриева Е. И.]* Исповедь. М., 1999.

Дон Аминадо 1921*: Дон Аминадо [Шполянский А.П.]* Дым без отечества. Париж, 1921.

Дон Аминадо 1951: *Дон Аминадо [Шполянский А. П.]* В те баснословные года. Париж, 1951.

Дон Аминадо 1954: *Дон Аминадо [Шполянский А. П.]* Поезд на третьем пути. Нью-Йорк, 1954.

Дрейден 1959: *Дрейден С. И.* Кукольных дел мастер // Звезда. 1959, № 12.

Дуров: *Дуров Борис.* Чистая живопись. Абстракционизм в России, www//durovboris.ru/20html.

Дымшиц 1959: *Дымшиц Ал. [А.Л.]* Из воспоминаний // Прибой (Ленинград). 1959. Январь.

Дымшиц-Толстая рук.: *Дымшиц-Толстая С. И.* Черновая рукопись воспоминаний (ксерокс) [1950?]. Находится у автора.

Дымшиц-Толстая 1950*: Дымшиц-Толстая С. И.*]Воспоминания[. [1950] // Русский музей. Сектор рукописей. Ф. 100. Ед. хр. 249.

Дымшиц-Толстая 1982: *Дымшиц-Толстая С. И.* [Воспоминания] // Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1982.

Ерошкина 2003: *Ерошкина Е. В.* Творчество А. Н. Толстого 1907–1911 гг. в контексте поэтики русских символистов // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе. Самара, 2003.

Жолковский 1996: *Жолковский А. К.* Анна Ахматова — пятьдесят лет спустя // Звезда, 1996. № 9: 211–227.

Заборовская 2002: *Заборовская Е. Н.* «Париж располагает к искусству…» Парижские знакомства А. Н. Толстого 1910-х годов: В. Я. Брюсов, М. А. Волошин, Н. С. Гумилев (Из писем, статей, воспоминаний) //А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования (Ранний А. Толстой и его литературное окружение). М., 2002.

Замятин 1999: *Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и коммент. А. Ю. Галушкина. М., 1999.

Зверева 1975: *Зверева Л. И.* Критика декаданса в ранней драматургии А. Н. Толстого // Вопросы русской литературы. Львов. 1975. № 2.

Зноско-Боровский 1914: *Зноско-Боровский Евг.* Обращенный принц (исп. в Петербурге в 1910 и 1911 г.) // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 3.

Иванов Вс. Вяч. 2001: *Иванов Всеволод.* Дневники. М., 2001.

Иванов Вяч. 1909: *Иванов Вяч.* Символика эстетических начал // Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.

Иванов Вяч. Вс. 1991: *Иванов Вяч. Вс.* Беседы с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Виленкин и Е. Черных. М., 1991.

Иванов Г. 1989: *Иванов Георгий,* [б.н.] // Дни. 1926. № 972. Цит. по: Николай Гумилев в воспоминаниях современников /

Сост. и ред. В. Крейд. М., 1989.

Иванов-Разумник1922: *Иванов-Разумник Р. В.* Творчество и критика: 1908–1922. Пб., 1922.

Иванова 1997: *Иванова И. И.* Автор «Протоколов сионских мудрецов» (материалы к биографии Матвея Головинского) // Из глубины времен. СПб., 1997.

Казакова 2002: *Казакова И. П.* А. Н. Толстой. Егор Абозов. Варианты неоконченного романа. Статья и публикация // А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования. М., 2002.

Каменский 1990: *Каменский В. В.* Путь энтузиаста // Василий Каменский. М., 1990.

Кеннард 1935: Kennard J. S. Masks & Marionettes. N. Y, 1935.

Князев 1914: *Князев Всеволод.* Стихи. Посмертное издание. СПб., 1914.

Коллоди 1911: *Collodi Carlo* [Lorenzini], Le awenture de Pinocchio. Storia di un burattino. Firenze, 1911 (первое издание — 1881).

Коллоди 1924: *Коллоди Карло.* Приключения Пиноккио. История петрушки / Пер. Н. Петровской; передел, и обраб. А. Толстого. Берлин, 1924.

Конечный и др. 1989: *Конечный А. М., Мордерер В. Я., ПарнисА. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. 1988. М., 1989.

Костеланец 1997: *Костеланец Люси.* [Хроника жизни и творчества С. И. Дымшиц-Толстой] 1997 (неопубликованная рукопись на английском языке, хранится в Музее-квартире А. Н. Толстого).

Кострова 1980: *Кострова Н.* Первые советские кукольники (по неопубликованным материалам архива Музея ГАЦТК) // Что же такое театр кукол? Сборник статей. М., ВТО. 1980.

Кралин 1996–1999: *Кралин Михаил.* Победившее смерть слово. «Чужое слово» в «Поэме без героя», http://www.akhmatova.org/bio/kralin/kralin03.htm.

Крандиевская 1922: *Крандиевская Наталия.* «Не голубые голуби…» // От лукавого. Геликон. М.; Берлин, 1922.

Крандиевская-Толстая 1977: *Крандиевская-Толстая Наталия.* Воспоминания. Л., 1977.

Крандиевская-Толстая 1985: *Крандиевская-Толстая Наталия.* Дорога. Стихотворения. М., 1985.

Крандиевская-Толстая 1982: *Крандиевская-Толстая Наталия.* Грозовый венок. Стихи и поэма. СПб., 1992.

Крандиевский 1981: *Крандиевский Ф. Ф. [Ф. Ф. Волькенштейн].* Рассказ об одном путешествии // Звезда. 1981. № 1.

Крученых 1996: *Крученых А.* Наш выход. М., 1996.

Крюкова 1982: *Крюкова А. М.* Комментарий. А. Н. Толстой // Толстой А. Н. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1982. Т. 3.

Крюкова 1988: *Крюкова А. М.* М. Горький и Андрей Белый. Из истории творческих отношений //Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988.

Кугель 1926: *Кугель Р.* Листья с дерева. Воспоминания. Л., 1926.

Кузмин 1984: *Кузмин М. А.* Кушетка тети Сони // Кузмин М. А… Проза: В 12 т. Berkeley, 1984. Т. 1.

Кузмин 1985: *Кузмин М. А.* Плавающие-путешествующие // Кузмин М. А. Проза: В 12 т. Berkeley, 1985. Т. 5.

Кузмин 1998: *Кузмин М. А.*. Дневник 1934 года. СПб., 1998.

Кузмин 2000а: *Кузмин М. А.*. Дневник 1905–1907. СПб., 2000.

Кузмин 2000б: *Кузмин М. А.*. Проза и эссеистика: В 3 т. Т. 3: Эссеистика. Критика. М., 2000.

Кузмин 2005: *Толстой А. Н.* Дневник 1908–1915. СПб., 2005.

Кузмин 1929: *Кузмин Михаил.* Жизнь подо льдом (Дневник 1929 года) / Публ., предисл. и коммент. С. В. Шумихина // Наше наследие: Сетевой журнал. http://nasledie-rus.ru/2010.№2.

Куприн: *Куприн А. И.* Русские коммунисты. Ill // Общее дело (Париж). 20 августа 1920 г.

Купцова 2006: *Купцова Ольга.* Русские версалии в Париже. От текста к сцене // Российско-французские театральные взаимодействия XIX–XX веков. М., 2006.

Купченко 1983: *Купченко В. П.* Первый наставник: Из писем Алексея Толстого к Максимилиану Волошину / Вступ. заметка, сост. и коммент. Вл. Купченко // Литературное обозрение. 1983. № 1.

Купченко 2002: *Купченко В. П.*. Труды и дни М. А. Волошина. Летопись жизни и творчества: В 2 т. Т. 1: 1877–1916. СПб., 2002.

Купченко, Давыдов 1990: (Купченко В. П. и Давыдов З. Д., сост. и коммент.) Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990.

Лавров 1998: *Лавров А. В.* Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1988.

Лавров 2002: *Лавров А. В.* Вячеслав Иванов в неосуществленном журнале «Интернационал искусств» // Лица: Биографический альманах. СПб., 2002. Вып. 9.

Лавров 2007: *Лавров А. В.* Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007.

Ларионов, Зданевич 1913: *Ларионов М., Зданевич И.* Почему мы раскрашиваемся // Аргус. 1913. № 12.

Лачинов 1915 \ *Лачинов Вл.* Гаспар Дебюро // Любовь к трем апельсинам. 1915. № 4.

Лекманов 2000: *Лекманов О.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

Лекманов 2001: *Толстой А. Н.* Цитата цикаде рознь // Литература: Приложение к газете «Первое сентября». 2001. № 40.

Липовецкий 2008: *Липовецкий Марк.* Утопия свободной марионетки // Культурные герои советской эпохи. М.: НЛО, 2008.

Литвин 2002: *Литвин Е. Ю.* Толстой А. Н. Автобиография <1916> (Предисловие, публикация, комментарии Е. Ю. Литвин) // А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования (Ранний А. Н. Толстой и его литературное окружение) М., 2002.

Л-р 1922: *Л-р А.* (возможно, один из псевдонимов Владимира Владимировича Клопотовского (1883–1944), эмигрантского журналиста, сотрудника берлинского «Руля», самым известным псевдонимом которого был «Лери»). «В Берлине» // Руль, 3 июня 1922 г.).

Лукницкий маш: *Лукницкий П. Н.* Труды и дни Николая Гумилева. Т. 1: 1886–1918. Машинопись. Б.д. // РО ИРЛИ. А IV-1.1.

Лукницкий б.д.: *Лукницкий П. Н.*. Работа по биографии (биографическая сводка). <Подготовительные материалы для биографии Н. С. Гумилева, 1907–1912. Рукопись. Б.Д. Отдельные листы в папке> // РО ИРЛИ. АIII -7 № 678.

Лукницкий 1991: *Лукницкий П. Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Т. 1: 1924–1925 гг. Париж, 1991. http://lib.rU/PROZA/LOUKNITSKIY_P/.al_.txt.

Лукницкий 1997: *Лукницкий П. Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2: 1926–1927. Париж; М., 1997.

Лукницкий 2002: *Лукницкий П. Н.* Дневник 1928 года. Acumiana. 1928–1929 / Публ. и коммент. Т. М. Двинятиной // Лица: Биографический альманах. 9. СПб., 2002.

Лукьянова б.д.: *Лукьянова Нина.* Из первых уст. Выступление Наталии Толстой в Витебске, www.chagal-vitebsk.com/node/119.

Лукницкий 2010: *Лукницкий П. Н.* Труды и дни Н. С. Гумилева. СПб., 2010.

Львов-Рогачевский 1911: *Львов-Рогачевский В. Л.* Н. Гумилев. «Жемчуга» // Современный мир. 1911. № 5. Отд. II.

Маликова 2010: *Маликова М.* Халтуроведение: Псевдопереводной роман эпохи НЭПа // Новое литературное обозрение. 2010. № 103.

Мальмстад 1993: *Мальмстад Дж.* Переписка В. Ф. Ходасевича с А. В. Бахрахом // Новое литературное обозрение. 1993. № 2.

Манифесты 1914: Манифесты итальянского футуризма / Пер.

В. Шершеневича. М., 1914.

Маринетти 1916: *Маринетти Томмазо.* Футурист Мафарка. М., 1916.

Маршак 1971: *Маршак С. Я.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1971. Т. 7.

Материалы 1985: А. Н. Толстой: Материалы и исследования. М., 1985.

Маяковский 1955: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1955. Т. 1.

Мейерхольд, Бонди 1914: *Мейерхольд Вс. Э., Бонди Ю.* «Балаган» // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 2. С. 26.

Мейерхольд 1968: *Мейерхольд Вс. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1: 1891–1917. М., 1968.

Мейерхольд 1976: Переписка. 1896–1939. М., 1976.

Мережковский 1906: *Мережковский Д.* Чехов и Горький // *Мережковский Д.* Грядущий хам. Чехов и Горький. СПб., 1906.

Мережковский 1914: Еще шаг грядущего хама // *Мережковский Д.* Было и будет. Дневник 1910–1914 гг. М., 2001.

Миклашевский 1914: *Миклашевский К.* Основные типы в «Commedia dell'arte» *II* Любовь к трем апельсинам. 1914. № 3.

Михайлова 1995: *Михайлова А.* Мейерхольд и художники. М., 1995.

Молок 1994: *Молок Ю.* Камея на обложке (К истории одной мистификации) // Опыты. Париж. 1994. № 1.

Наседкина 2005: *Наседкина Е. В.* Главная тема его неисчерпаемых мелодий // Наше наследие. 2005. № 74.

НГВС 1989: Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Сост. и ред. В. Крейд. М., 1989.

Неведомская 1993: *Неведомская В.* Воспоминания о Гумилеве и Ахматовой // Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993.

Нерлер 2010: *Нерлер Павел.* Слово и «дело» Осипа Мандельштама. Книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М., 2010.

Николаев 2002: *Николаев Д. Д.* Художественное своеобразие авантюрной прозы А. Н. Толстого // А. Н. Толстой. Новые материалы и исследования: (Ранний А. Толстой и его литературное окружение). М., 2002.

Николеску 2005: *Николеску Татьяна.* Андрей Белый и театр. М., 1995.

Новалис 1914: *Новалис (Фридрих фон Гарденберг).* Гейнрих фон Офтердинген / Пер. и предисл. З. А. Венгеровой. М., 1914.

Обатнин 2000: *Обатнин Г.* Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М., 2000.

Обатнина 2001: *Обатнина Е. Р.* Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и

документах. СПб., 2001.

Оболенская 2002: *Оболенская Ю.* Материалы к биографии К. В. Кандаурова. Черновики. Новые отрывки из воспоминаний // А. Н. Толстой; Новые материалы и исследования. М., 2002.

Оклянский 1986: *Оклянский Ю. А.* Два «детства» Алексея Толстого // Ю. Оклянский. Биография и творчество. М., 1986.

Оклянский 1987: *Оклянский Ю. А.* Оставшиеся в тени. М., 1987.

Оклянский 1997: *Оклянский Ю. А.* Шумное захолустье: В 2 кн. М., 1997. Кн. 1.

Оклянский 2009: *Оклянский Ю. А.* Беспутный классик и кентавр. М., 2009.

Панова 2006: *Панова Лада.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 кн. М., 2006. Кн. 1.

Панова 2006а: *Пан* // Кириллица, или Небо в алмазах: Сборник к 40-летию Кирилла Рогова (2006). www.ruthenia.ru/document/539855.html.

Панова 2011: *Panova Lada.* A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Kuzmin's «Aunt Sonya's Sofa» and «Lecture by Dostoyevsky» // The Many Faces of Mikhail Kuzmin: A Miscellany/ Edited by Lada Panova with Sarah Pratt. Bloomington, Indiana, 2011.

Парнис, Тименчик 1985: *Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры, новые открытия. М., 1985.

Переписка 1989: (Крюкова А. М., ред., сост.) Переписка А. Н. Толстого: В 2 т. М., 1989. Т. 1.

Перхин 1997: *Перхин В. В.* Русская литературная критика 1930-х годов. Критика и общественное сознание эпохи. СПб., 1997.

Перхин 1998: *Перхин В. В.* Толстой и власть // Русская литература. 1998. № 3.

Перхин 2000: *Перхин В. В.* А. Н. Толстой в Русском Берлине (по материалам допроса Г. Д. Венуса в 1938 году) // Русская литература. 2000. № 1.

Петелин 1978: *Петелин В.* Алексей Толстой. М., 1978.

Петелин 2001: *Петелин В.* Жизнь Алексея Толстого. «Красный граф». М., 2001.

Петров 1960: *Петров Н. В.* 50 и 500. М., 1960.

Петровская 1922: *Петровская Нина.* Лекция Ф. Степуна <…> // Литературное приложение к «Накануне». 1922. 17 ноября.

Петровская 1923: *Петровская Нина.* Красная новь. Книга вторая. Март — апрель, 1923. Государств, изд. // Литературное приложение к «Накануне». 1923. 22 апреля.

Петровская 1923а: *Петровская Нина.* Красная новь. Литер. —

худ. журнал. 1922. Книга шестая. Декабрь. Госиздат. Москва, Петроград // Литературное приложение к «Накануне». 1923. 14 января.

Петровская 1924: *Петровская Нина.* Литературный Берлин (Итоги) // Накануне. 1924. 29 февраля.

Петровская 1992: *Петровская Нина.* Письма к О. И. Ресневич-Синьорелли // Минувшее. Исторический альманах. М., 1992. Т. 8.

Петровская К. 2002: *Петровская Катя.* Дон Аминадо, трагический шут // Егупец (Киев). 2002. № 9. http://www.judaica.kiev.ua/eg929.htm.

Петровский 2006: *Петровский М.* Что отпирает «Золотой ключик?» // Мирон Петровский. Книги нашего детства. СПб., 2006. (Первый вариант: Вопросы литературы. 1979. № 4).

Поспелов 1990: *Поспелов Г. Г.* Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

Примочкина 1994: *Примочкина Н. Н.* В поисках обновления [О рассказе Горького «Голубая жизнь»] // Неизвестный Горький. М., 1994.

Пяст 1997: *Пяст В.* Встречи / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. Р. Тименчик. М.: Новое литературное обозрение, 1997.

Радлов 1930: *Радлов С. Э.* [Воспоминания о Казарозе] // Казароза. М., 1930.

Разумник 1911: *Иванов-Разумник Р. В.* Алексей Толстой 2-й // Р. В. Иванов-Разумник. Творчество и критика. Статьи критические. СПБ, Прометей, 1912. // 2-е доп. изд. Петербург: Колос, 1922.

Ремизов 1907: *Ремизов А. М.* Лимонарь. СПб., 1907.

Ремизов 1989: *Ремизов А. М.* Встречи. Петербургский буерак // Ремизов А. М. Огонь вещей. М.: Советская Россия, 1989.

Розанов 1908–1909: *Розанов В. В.* Сицилианцы в Петербурге // Журнал Театра Литературно-Художественного Общества. 1908–1909. № 3.

Ронен 2010: *Ронен О.* Наизнанку // Звезда. 2010. № 11.

Рудницкий 1969: *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

Рудницкий 1978: *Рудницкий К.* В театре на Офицерской // Рудницкий К. Творческое наследие Вс. Э. Мейерхольда. М., 1978.

Рудницкий 1981: *Рудницкий К.* Мейерхольд. М., 1981.

Рыженков б.д.: *Рыженков Виталий.* Во втором дворе подвал…: Литературно-артистическое кабаре «Бродячая собака» http://www.silverage.ru/stat/sobaka.htm

Рындина 2010: *Богомолов Н.* Из дневников Лидии Рындиной // Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века». М.: Новое

литературное обозрение, 2010.

Садовской 1912: *Садовской Борис.* Граф Алексей Н. Толстой. Сочинения. Книга вторая. Изд. «Шиповник». СПб. // Современник. 1912. № 4.

Самоделова 2003: *Самоделова Е. А.* Текстологические изменения мифологических персонажей и сказочных мотивов в цикле «Русалочьи сказки А. Н. Толстого» // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе. Самара, 2003.

Сарнов 2008: *Сарнов Б.* Сталин и писатели. 2008–2009: В 3 т. 2008. Т. 1.

Сигей 1992: *Сигей С.* Эгофутурналия без смертного колпака // Гнедов В. Собрание стихотворений / Под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури. Триент, 1992.

Симонович-Ефимова 1925: *Симонович-Ефимова Н. Я.* Записки петрушечника. М.; Л.: Гиз, 1925.

Скиталец 1908: *Скиталец* [О. Я. Блотерманц]. Кабарэ // Обозрение театров. 1908. 7, 12, 13, 16 декабря.

Скуратовский 2001: *Скуратовский В.* Проблема авторства «Протоколов Сионских мудрецов». Киев, 2001. Гл. V.

Слонимская 1980: *Слонимская Ю.* Марионетка // Что же такое театр кукол? В поисках жанра: Сборник статей. М.: ВТО, 1980. С. 27–69 (впервые: Аполлон. 1916. № 3).

Смирнова 1963: *Смирнова Н. И.* Советский театр кукол, М. 1963.

Смола 1985а: *Смола О. П.* Лирика А. Н. Толстого // А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985.

Смола 1985б: *Толстой А. Н.* А. Н. Толстой и А. А. Блок. К истории литературных отношений // А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985.

Соболевский 1896: *Соболевский А. И.,* изд. Великорусские народные песни: В 6 т. СПб., 1896. Т.2.

Соловьев 1914: *Соловьев Владимир.* К истории сценической техники Commedia dell'arte (из речи, читанной на открытии студии Вс. Э. Мейерхольда). Любовь к трем апельсинам // Журнал доктора Дапертутто. 1914. № 1.

Сомова 1984: *Сомова Светлана.* «Мне дали имя Анна» // Москва. 1984, № 3; http://www.akhmatova.org/articles/somova/htm.

Спивак 2006: *Спивак М. Л.* Андрей Белый — мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006.

Старчаков 1934: *Старчаков А.* А. Н. Толстой в портретах и иллюстрациях. Л.: Изд-во горкома писателей, 1934.

Стахорский 1991: *Стахорский С. В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура XX века. М., 1991.

Степун 1914: *Степун Федор.* Граф Алексей Николаевич Толстой // Современные записки. 1914. № 5.

Стрелкова 2003: *Стрелкова З. В.* О прототипе образа Зои Монроз в романе А. Н. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе. Самара, 2003.

Стригалев, Хартен б.д.: А. Стригалев и Ю. Хартен, сост. Владимир Татлин. Ретроспектива. Кельн: Дюмон, б. д. (1990-е).

Судейкин 1984: *Судейкин С. Ю.* Бродячая собака. Воспоминания // Встречи с прошлым. М., 1984.

Суровцева 2006: *Суровцева Екатерина.* Письмо-дифирамб как жанровая разновидность «письма вождю» // Болгарская русистика. 2006. № 3–4.

Сухотин 1925: *Сухотин П.* [Сергей Образцов] // Красная нива. 1925. № 27.

Сценарий 2006: SONIA. Сценарий фильма. © Lucy Kostelanetz Productions LLC, 2006. www.soniathemovie.com.

Тастевен 1914: *Тастевен Г.* Футуризм. М., 1914.

Терехов 1994: *Терехов А. Г.* Второй номер журнала «Остров» // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 317–351.

Тименчик, Лавров 1976: *Тименчик Р. Д., Лавров А. В.* Материалы А. А. Ахматовой в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976.

Тименчик 1987: *Тименчик Р. Д.* Неизвестные письма Н. С. Гумилева // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1987. Т. 46. № 1.

Тименчик 1989: *Тименчик Р. Д.* Остров искусства. Биографическая новелла в документах, http://www.akhmatova.org/articles/timenchik4.htm *(Тименчик Р. Д.* «Остров искусств» // Дружба народов. 1989. № 6).

Тименчик 1989а: Анна Ахматова. Requiem: В 5 кн. / Сост. Р. Д. Тименчик. М. 1989. Кн. 3.

Тименчик 1992: *Тименчик Р. Д.* Из поздней переписки Н. В. Недоброво // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 1.

Тименчик 2003: *Тименчик Р. Д.* Петербург в поэзии русской эмиграции // Звезда. 2003. № 10.

Тименчик 2005: *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Торонто. 2005.

Тихвинская: 1995 *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России, 1908–1917. М., 1995.

Толстая 1999: *Толстая Е.* Юношеские пьесы Алексея Толстого // Солнечное сплетение (Иерусалим). 1999. № 6.

Толстая 2002: *Толстая Е.* МирПослеКонца. Работы о русской литературе XX века. М.: РГГУ, 2002.

Толстая 2004а: *Толстая Е.* Дочь колдуна, заколдованный королевич и все-все-все: Толстой и Гумилев // Солнечное сплетение. 2004. № 8 (27).

Толстая 2004б: *Толстая Е.* Фило- и антисемитизм Алексея Толстого: штрихи к портрету // Вестник Еврейского университета. № 9 (27). М.; Иерусалим, 2004.

Толстая 2005: *Толстая Е.* Алексей Толстой и Андрей Белый // Russian Literature (Амстердам). LVIII–I/II — 2005.

Толстая 2005а: *Толстая Е.* Привыкши выковыривать изюм // Новое литературное обозрение. 2005. № 73.

Толстая 2006: *Толстая Е.* «Деготь или мед»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель. 1917–1923, М.: РГГУ, 2006.

Толстая 2008: *Толстая Е.* «В серо-буром Берлине»: письмо Андрея Белого А. Н. Толстому // Андрей Белый в меняющемся мире. М.: РГГУ, 2008.

Толстая 2008а: *Толстая Е.* «Одна, в плаще весенней мглы»: К тексту Софьи Дымшиц-Толстой в русской литературе» // Новое литературное обозрение. 2008. № 91.

Толстая 2008б: *Толстая Е.* «Я пою и я — ничья»: К тексту Софьи Дымшиц-Толстой в русской литературе». Toronto Slavic Quarterly 24 http://www.utoronto.ca/tsq/ 24/tolstaya24.shtml.

Толстая 2008в: *Толстая Е.* Любовь Шапорина в работе над оперой «Декабристы» // Декабристы. Актуальные проблемы и новые подходы / Сост., ред. О. И. Киянская. М.: РГГУ, 2008.

Толстая 2011: *Толстая Е.* Кузмин и А. Н. Толстой. Литературные пересечения» // Кузмин многогранный. Сборник статей и материалов /Под ред. Лады Пановой при участии Сары Пратт. Сост., вступ. статья Лады Пановой. (The Many Faces of Mikhail Kuzmin. A Miscellany/ Ed. by Lada Panova with Sarah Pratt/ Compiled and introduced by Lada Panova. Bloomington, Indiana, 2011).

Толстая М.: *Толстая М. А.* Тихая музыка памяти // Нева. 1987. № 7, 8.

Толстой А. К. 1964: *Толстой Алексей Константинович.* Собрание сочинений. В четырех томах. Т. 3.

Толстой ПСС: Толстой А. Н., ПСС (Полное собрание сочинений: В 15 томах, М.: ОГИЗ, Государственное издательство художественной литературы, 1946–1953).

Толстой 1907: *Толстой Алексей Н.* Лирика. СПб., 1907.

Толстой 1907–1908а: *Толстой А. Н.* Голубое вино. Стихотворения. Кн. VI [1907–1908] // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 9.

Толстой 1907–1908б: *Толстой А. Н.* [Низкий и длинный кабачок] // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 33.

Толстой 1907–1908в: *Толстой А. Н.* [Спустилась ночь]. [Рассказ б.н.] // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. № 32.

Толстой 1908: *Толстой А. Н.* Варяги // Жизнь: Сборник художественной литературы. СПб., 1908.

Толстой 1908а: *Толстой А. Н.* Уроды. Рассказ (1907–1909) // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 34.

Толстой 1908б: *Толстой А. Н.* Паучок. Рассказ. [1907–1909] // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 31.

Толстой 1908в: *Толстой А. Н.* Она. Рассказ из цикла «Власть города» (1907–1909) // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 30.

Толстой 1908 г: *Толстой А. Н.* В кафе [Заметки]. 1908, Париж // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 143/107 [«Париж»].

Толстой [1910]: *Толстой А. Н.* Муха в кофие, или Наказанное любопытство. Комедия в одном действии. Машинопись с авторской правкой. 9 л. [1910] (конца недостает) // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 223.

Толстой 1911: *Толстой А. Н.* За синими реками. М., 1911.

Толстой [1911?]: *Толстой А. Н.* Андрей Салтанов. Неоконченный рассказ. Рукопись // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 42.

Толстой 1912: *Толстой А. Н.* Слякоть. Рассказ. [1912]. Машинопись // РО ИМЛИ Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 44/4.

Толстой 1912а: *Толстой А. Н.* День Ряполовского. Пьеса в 4 действиях. [1912]. Машинопись// РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 75.

Толстой [1912?]: *Толстой А. Н.* [Пьеса без названия. Отрывок] («У окна сидит Максим Борисович…») [1912?]. РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 137.

Толстой 1913: Толстой А. Н. Собрание сочинений. Т. IV. Сказки. Книгоиздательство писателей в Москве. М., [б.д. 1913 (иногда указывается 1914)].

Толстой 1913а: *Толстой А. Н.* Обормоты. (Дом без мебели). Очерк. Биржевые ведомости 22, 23 января 1913.

Толстой 1914: *Толстой А. Н.* Геката (Опасный путь). Пьеса в 4-х действиях. Машинопись. 1914 // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 3. Ед. хр. 117/81.

Толстой 1914а: *Толстой А. Н.* В сумерки по травяному откосу… [Повесть без названия]. [1914]. [Продолжение повести «Большие неприятности»]. Машинопись // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 48.

Толстой 1914–1915: *Толстой А. Н.* [Материалы к роману «Егор Абозов»] // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 59.

Толстой 1915: *Толстой А. Н.* Гл. 5-я. Обезьянка. Вариант романа «Егор Абозов». Машинопись с авт. правкой [1915] // РО ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 51.

Толстой 1919: *Толстой А. Н.* Письмо из Москвы // Общее дело (Париж). 1919. № 54. 20 августа.

Толстой 1919а: *Толстой А. Н.* Торжествующее искусство // Общее дело (Париж). 1919. № 56, 7 сентября.

Толстой 1920: *Толстой А. Н.* В театре // Последние новости (Париж). 1920. 5 декабря.

Толстой 1921: *Толстой А. Н.* Хождение по мукам // Современные записки (Париж). 1921. № 1–7.

Толстой 1922: *Толстой А. Н.* Н. С. Гумилев // А. Н. Толстой. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922. (Некрологический очерк «Н. С. Гумилев» впервые появился в газете «Последние новости» (Париж) 23 и 25 октября 1921).

Толстой 1922а *Толстой А. Н.* Падший ангел // А. Н. Толстой. Нисхождение и преображение. Берлин, 1922. (Некрологический очерк «Падший ангел» впервые появился в газете «Последние новости» (Париж) 21 августа 1921)

Толстой 1922а: *Толстой А. Н.* Хождение по мукам. Берлин: Москва, 1922.

Толстой 1922б: *Толстой А. Н.* О новой литературе // Накануне, 11 июня 1922 г. № 7.

Толстой 1923: *Толстой А. Н.* Аэлита (Закат Марса) // Красная новь. 1922. № 6; 1923. № 1, 2.

Толстой 1923а: *Толстой А. Н.* Аэлита (Закат Марса). М.; Пг.: Недра, 1923.

Толстой 1923б: *Толстой А. Н.* Аэлита. Берлин: Изд-во И. П. Ладыжникова, 1923.

Толстой 1925: *Толстой А. Н.* Хождение по мукам. Издание автора. Л., 1925.

Толстой 1943: *Толстой А. Н.* Краткая автобиография (1943). http://www.pseudology.org/Literature/Dymshitz-Tolstaya.htm.

Толстой 1963: *Толстой А. Н.* Записные книжки // Литературное наследство. 1963. М. Т. 70.

Толстой 1965: *Толстой А. Н.* Записные книжки // Литературное наследство. Т. 74: Из творческого наследия советских писателей. М., 1965.

Толстой 1982: *Толстой А. Н.* Непостижимое (1913) //Алексей Толстой и Самара. Из архива писателя. Куйбышев, 1982.

Толстой 1984: А. Н. Толстой о литературе и искусстве. М., 1984.

Толстой 1991: *Толстой А. Н.* Как я был большевиком // Родина. 1991. № 3.

Толстой 1996: *Толстой А. Н.* Речь на общем собрании ленинградских писателей 5 апреля 1936 года / Публ. В. С. Бахтина // Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма. СПб., 1996.

Толстой 1999: *Толстой А. Н.* О еже, или Наказанное любопытство. Фарс (шутка) в одном действии, с пением А. Н. Толстого. /Юношеские пьесы Алексея Н. Толстого / Публ. Е. Толстой // Солнечное сплетение (Иерусалим). 1999. № 6.

Толстой 2001: *Толстой А. Н.* Хождение по мукам. М.: Молодая гвардия, 2001 (Книжная версия 1922 г.).

Толстой 2006: *Толстой А. Н.* Смерть Дантона. Трагедия. Издание Южно-Русского о-ва печатного дела. Печатано в типографии о-ва в Одессе. 1919. Републиковано в: Толстая 2006. Приложение.

Толстой Д. 1995: *Толстой Д. А.* Для чего все это было. СПб., 1995.

Толстой Д. 2002: *Толстой Д. А.* Среди замечательных людей окаянного века [Вера Камша. Интервью с Дмитрием Толстым] Независимая газета 02.01.2002. См. www.ng.ru/time/2002-02-01/9_tolstoy.html.

Толстой Лев 1960: *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 20 т. М., 1960. Т. 1.

Толстой Н. 1983: *Толстой Н. А.* Из воспоминаний // Аврора. 1983. № 1.

Толстяков 1989: *Толстяков А. П.* Из личной библиотеки Анны Ахматовой // Книга: Исследования и материалы. Сб. 58. М., 1989.

Тынянов 1977: Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Успенский 1912: *Успенский П. Д.* Символы Таро. Философия оккультизма. СПб., 1912.

Федин 1961: *Федин К. А.* Собрание сочинений: В 9 т. Т.7. М.,1961.

Федин 1982: *Федин К. А.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 12. М., 1982.

Фейнберг 2006: *Фейнберг Леонид.* Три лета в гостях у Волошина. М., 2006.

Флакер 1991: *Flaker A.* Belyis Filmstreifen // Georg Mayer: Zum 60. Geburtstag. Muenchen, 1991.

Флейшман и др. 2003: *Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О.* Русский Берлин 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris: YMCA-Press; М.: Русский путь, 2003.

Флоренский 1996: *Флоренский П. А.* Сочинения: В 4 т. М., 1996. Т. 3.

Фон Майдель 2001: *Фон Майдель Р.* «Спешу спокойно»: К истории оккультных увлечений Эллиса // Новое литературное обозрение. 2001. № 51.

Хайкин 1984: *Хайкин Б. Э.* Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.1984.

Хайлов 1985а: *Хайлов И. А.* К публикации статьи А. Н. Толстого «О Волошине» // А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985.

Хайлов 1985б: *Хайлов И. А.* А. Н. Толстой и В. Я. Брюсов. К истории литературных отношений // А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985.

Халил 2008: *Халил Х. И.* О жанровом своеобразии романа А. Н. Толстого «Аэлита» // Известия Санкт-Петербургского педагогического университета. Аспирантские тетради. Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 38 (82).

Харджиев 1997: *Харджиев Н. И.* Поэзия и живопись (Ранний Маяковский) // Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 1.

Хармсиздат 1998: Хармсиздат представляет авангардное поведение. Сборник. СПб., 1998.

Хейт 1991: *Хейт Аманда.* Анна. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма. М., 1991.

Хин-Гольдовская 1997: *Хин-Гольдовская Р.* Из дневников 1913–1917 // Минувшее. Вып. 21. СПб.: Феникс, 1997.

Хлебников 1972: *Хлебников В. В.* Собр. соч.: В 4 т. Мюнхен, 1972. Т. 3.

Хмельницкая 2006: *Хмельницкая Л.* Сплетения судеб (Исаак Розенфельд, Софья Дымшиц-Толстая, Марк и Белла Шагалы). Доклад на XVI Международных Шагаловских чтениях в Витебске, 5 июля 2006 года. http://www/chagal—vitebsk.com/node/37.

Чапский 1989: *Чапский Юзеф.* Глава из книги «На бесчеловечной земле». Впервые: Вестник РХД. 1989. № 156.

Цивьян 2010: *Цивьян Ю. Г.* На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010.

Чернов б.д.: *Чернов Андрей.* Шапка-невидимка Наталии Крандиевской. http://www.krandievskaya.narod.ru/krandSTATIYA.htm

Чернышева 1995: *Чернышева М. А.* «Утверждая игру…»: (Из творческой истории «Золотого ключика» А. Н. Толстого) // А. Н. Толстой: Новые материалы и исследования. М., 1995.

Чудакова 1988: *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

Чудакова 1995: *Чудакова М. О.* Антихристианская мифология советского времени (Появление и закрепление в государственном

и общественном быту красной пятиконечной звезды как символа нового мира) // Библия в культуре и искусстве: Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1995». М., 1995.

Чуковская 1997: *Чуковская Л. К.* Из ташкентских тетрадей // Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941: В 3 т. М.: Согласие, 1997. Т. 1.

Чуковская 1997а: *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941: В 3 т. М.: Согласие, 1997. Т. 2.

Чуковский 1903: *Чуковский К.* Взгляд и нечто. (О Волынском) // Одесские новости, 1903 г. 29 апреля.

Чуковский 1914: *Чуковский К.* «Об Алексее Н. Толстом» // Чуковский К. Лица и маски. СПб.: Шиповник, 1914; также в: *Чуковский К.* «Кубофутуристы» // Чуковский К. Собр. соч.: В 15 т. М., 2004. Т. 8.

Чуковский 1982: *Чуковский К.* [Воспоминания об Алексее Толстом] // Воспоминания об Алексее Толстом. М., 1982.

Чуковский 1991: *Чуковский К.* Дневник 1901–1969. М., 1991. Т. 1–2.

Чуковский 2000: *Чуковский К.* [Воспоминания о Н. С. Гумилеве] // Николай Гумилев. Pro et contra. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000.

Чуковский 2004: *Чуковский К.* Портреты современных писателей. Ахматова и Маяковский (1922); Алексей Толстой (1924) // Чуковский Корней. Собрание сочинений: В 15 т. М., 2004. Т. 8.

Чулков 1909: *Чулков Г.* Правда Максима Горького // Чулков Г. Покрывало Изиды. Критические очерки. М., 1909.

Чулков 1922: *Чулков Г. И.* Проклятая десятина // Чулков Г. И. Наши спутники. Литературные очерки. М., 1922.

Чулков 1930: *Чулков Г. И.* Годы странствий: Из кн. воспоминаний. М., 1930.

Шагал 1930: *Шагал М.* Мои учителя. Бакст // Рассвет (Париж). 1930. № 18.

Шапорина 1969: *Шапорина Л. В.* В Париже у Кругликовой // Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество. Сборник / Сост. П. Е. Корнилов. Л.: Художник РСФСР, 1969.

Шапорина 1996: *Шапорина Л. В.* Хочу записывать дела наших дней… / Публ. В. Ф. Петровой // Российская национальная библиотека. Рукописные памятники. СПб., 1996. Вып. 1.

Шапорина 1997: *Шапорина Л. В.* Diaries of Lyubov Vasilievna Shaporina // Veronique Garros, Natalia Korenevskaya, Thomas Lahusen. Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s. The New Press, 1997 books.google.com/books?isbn=1565843983…

Шапорина 2005: *Шапорина Л. В.* Из дневников // Анна

Ахматова. Pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГА, 2005. Т. 2. см. также http://www.akhmatova.org/articles/solonovich.htm

Шапорина 2011: *Шапорина Л. В.* Дневник. В 2 т. / Вступ. статья В. Н. Сажина, подгот. текста, коммент. В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

Шевалье и др. 1073: Chevalier Y., Gheerbrandt A. Dictionnaire des coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, 1973.

Шварц 1991: *Евгений Шварц.* Житие сказочника. Из автобиографической прозы. Письма. Воспоминания о писателе. М., 1991.

Шервашидзе-Чачба 1984: *Шервашидзе-Чачба Р. А.* Апсны, твой древний клич звучит как звук далекий // Ерцахи, лит. сборник. Сухуми, 1984.

Шершеневич 1916: *Шершеневич В.* Автомобилья поступь. Лирика (1913–1915). М., 1916.

Шишкин 1996: *Шишкин Андрей.* Велимир Хлебников на «Башне» Вяч. Иванова // Новое литературное обозрение. 1996. № 17.

Шкловский 1924/1990 — *Шкловский Виктор.* Новый Горький // Россия. 1924. № 1. С измененным заглавием: Горький. Алексей Толстой // Шкловский Виктор. Гамбургский счет. Эссе — Статьи — Воспоминания (1914–1933). М., 1990.

Шульц, Склярский 2002: *Шульц-мл. С. С., Склярский В. А.* Бродячая собака: Век нынешний — век минувший. СПб., 2002.

Эренбург 1918: *Эренбург Илья.* Большевики в поэзии // Понедельник власти народа. М… 1918. № 1. 25 (12) февраля.

Эренбург 1996: *Эренбург И.* «Le roi s'amuse» [Король забавляется] // Новости дня. М., 1918. 22 апреля; цит. по переизд. В кн.: // Эренбург И. В смертный час. Статьи 1918–1919 гг. СПб., 1996.

Эренбург 1982: *Эренбург И.* [Воспоминания] // Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1982.

Эфрон 1995: *Эфрон Георгий.* Письма / Сост. Е. Б. Коркина. Калининград, 1995.

Янгиров 1998: *Янгиров Рашит.* «Великий красный лик» авангарда: Василий Каменский и «Интернационал искусств» (Новые материалы и документы) // Wiener Slavistischer Almanach. 1998. Bd. 42.

Garros et al. 1995: Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s / *Veronique Garros, Nathalia Korenevskaya, and Thomas Lahusen* (eds.). N. Y. 1995/

MacDonald 2000: *MacDonald, Ian.* Writing about Shostakovich: Lyubov Shaporina's Diary and Shostakovich's Symphonies 4–6 // DSCH Journal No. 13. July 2000 (http://www.siue.edu/~aho/musov/

shaporina/shap.html).

Simmons et al. 2002: *Cynthia Simmon, Cynthia, Perlina, Nina, John Harris, John* (eds.). Writing the Siege of Leningrad. Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose. Pittsburg, 2002.

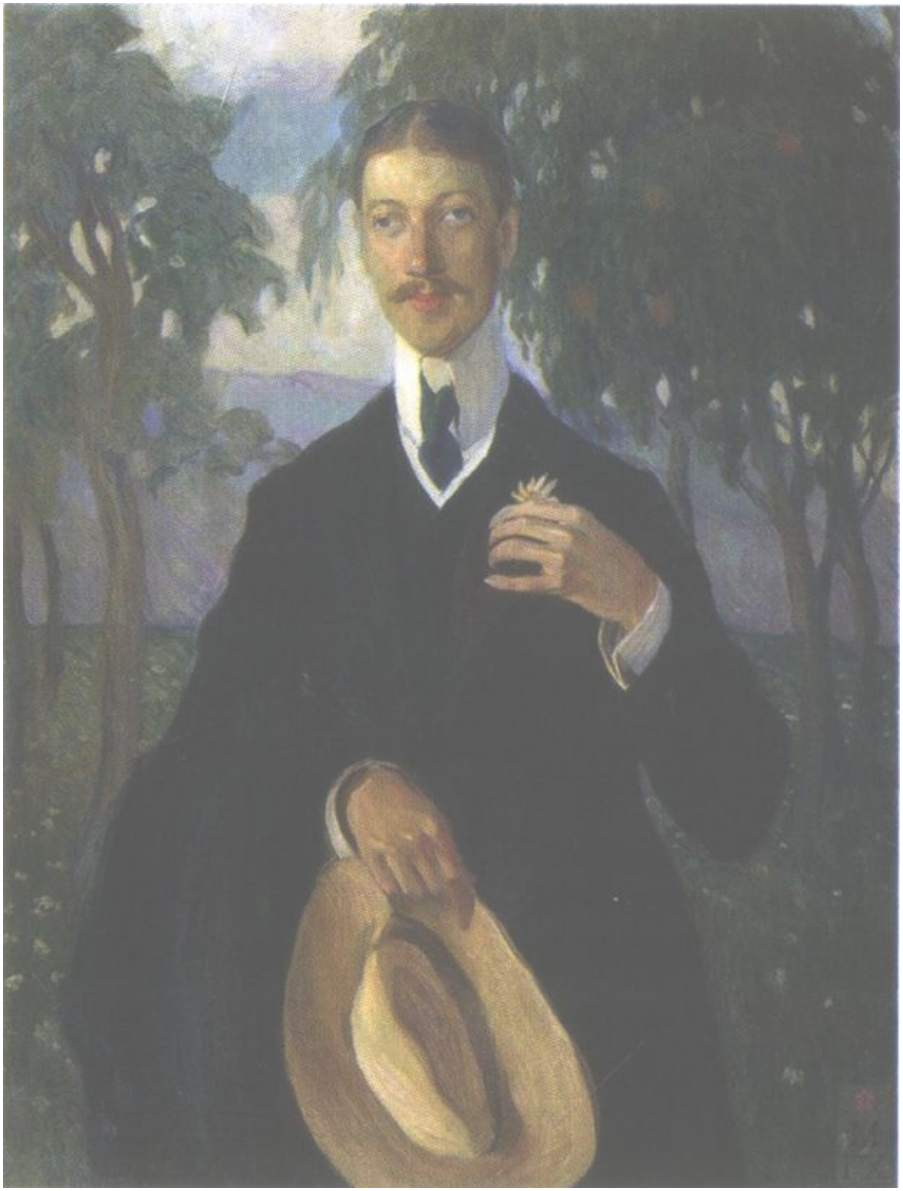
Настоящее исследование Е. Толстой «Ключи счастья» посвящено малоизвестному раннему периоду творческой биографии Алексея Николаевича Толстого, оказавшему глубокое влияние на все его последующее творчество. Это годы, проведенные в Париже и Петербурге, в общении с Гумилевым, Волошиным, Кузминым, это участие в театральных экспериментах Мейерхольда, в журнале «Аполлон», в работе артистического кабаре «Бродячая собака».
В книге также рассматриваются сюжеты и ситуации, связанные с женой Толстого в 1907—1914 годах — художницей-авангардисткой Софьей Дымшиц.
Автор вводит в научный обиход целый ряд неизвестных рукописных материалов и записей устных бесед.

Елена Толстая — профессор Иерусалимского университета, автор монографий о Чехове «Поэтика раздражения» (1994, 2002) и Алексее Толстом — «Деготь или мед: Алексей Толстой как неизвестный писатель. 1917—1923» (2006), а также сборника «Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века», включающего цикл ее статей об Андрее Платонове.

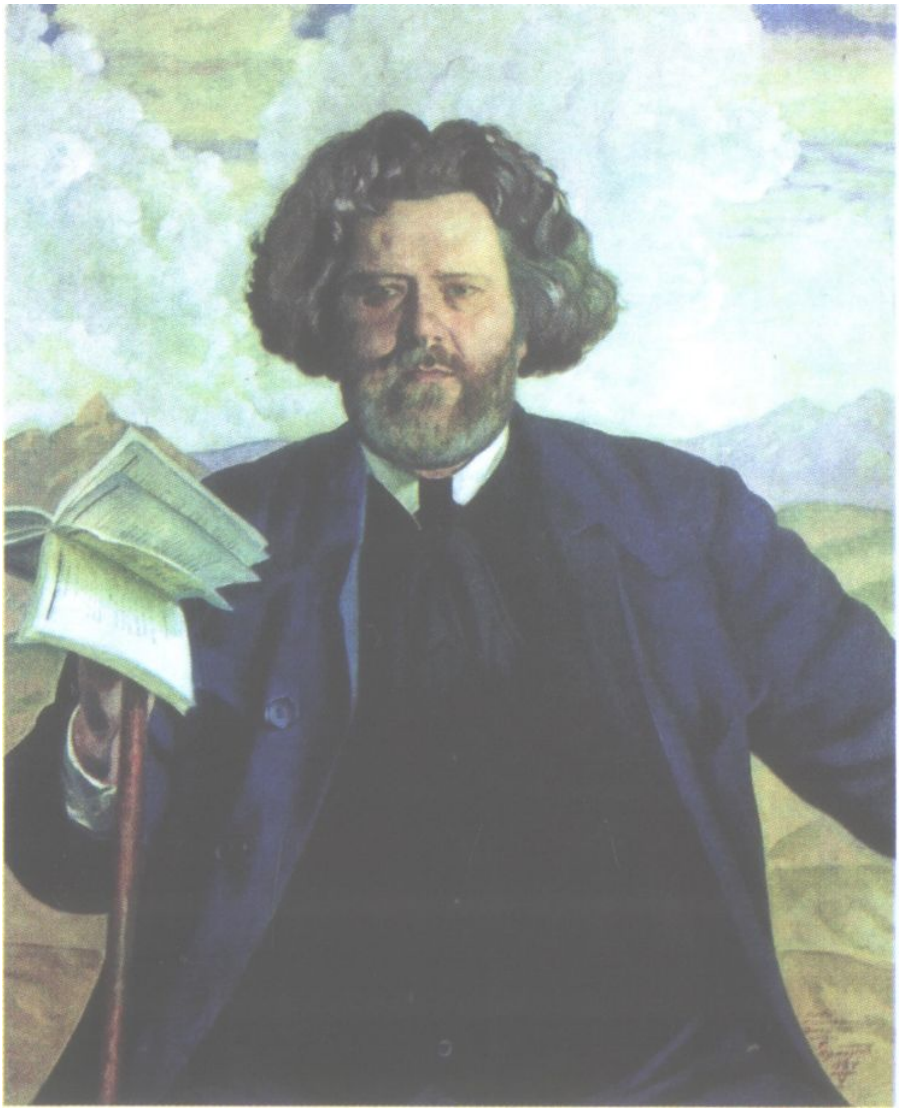
ISBN 978-5-444-80007-2

9 785444 800072

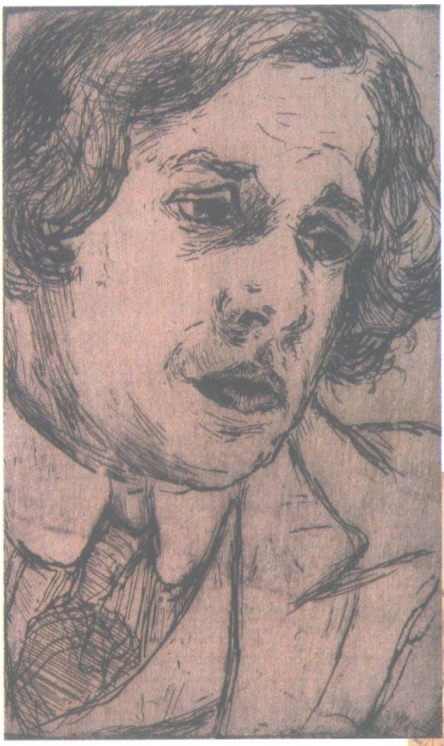
Иллюстрации

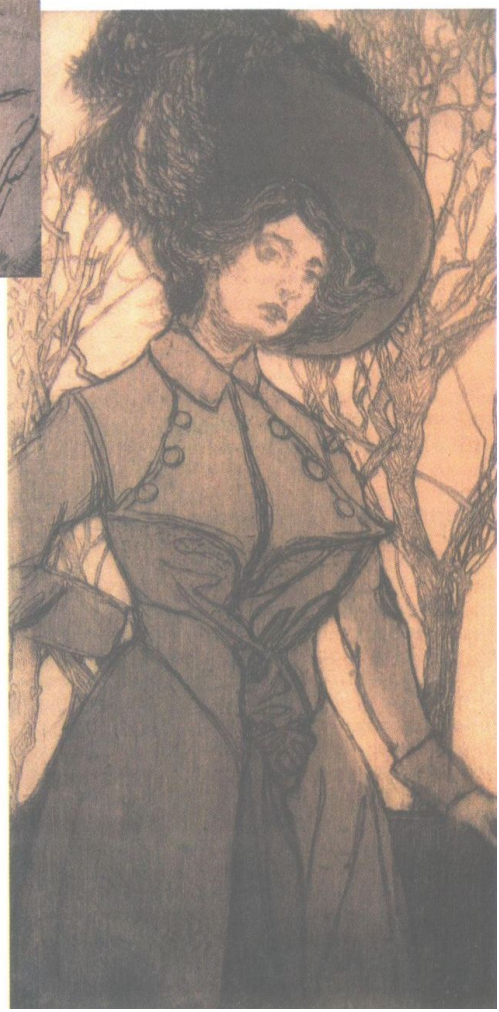


О. Делла Вос-Кардовская. Н. Гумилев. 1909

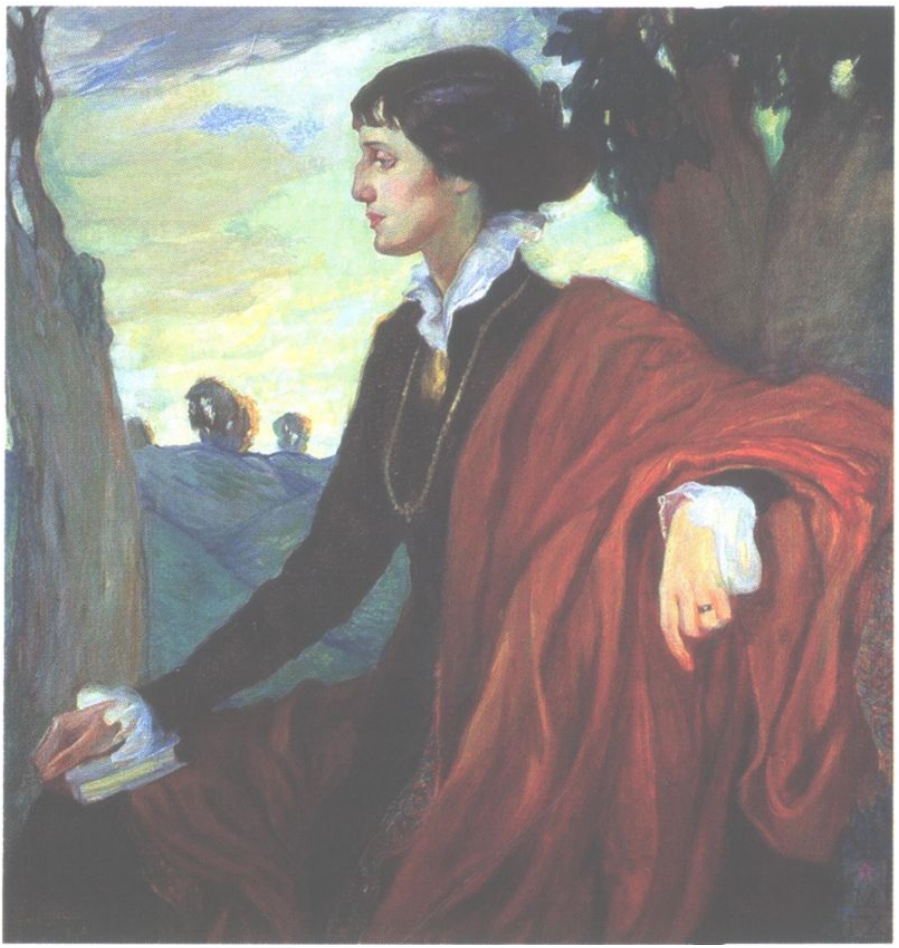


Б. Кустодиев. М. Волошин. 1924





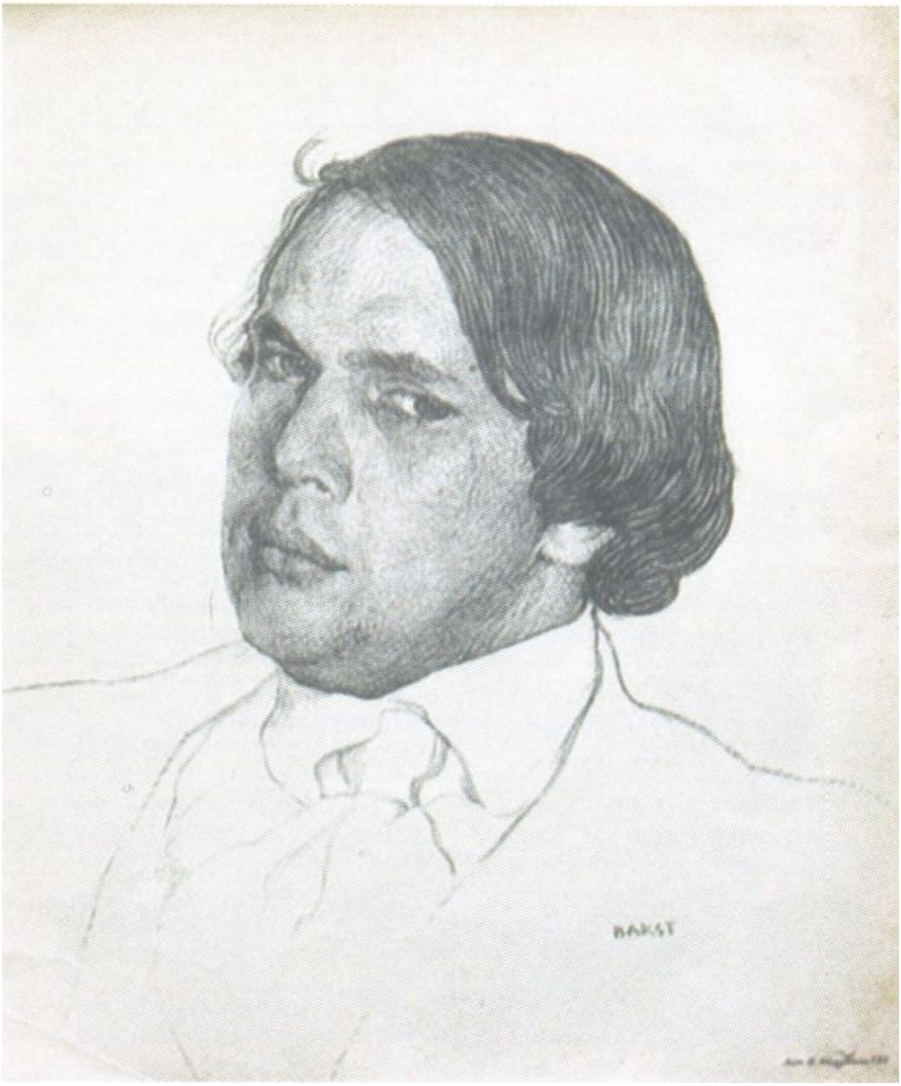
М. Волошин. Портрет А. Н. Толстого. 1908
М. Волошин. Портрет С. И. Дымшиц. 1908



О. Делла Вос-Кардовская. А. Ахматова. 1914

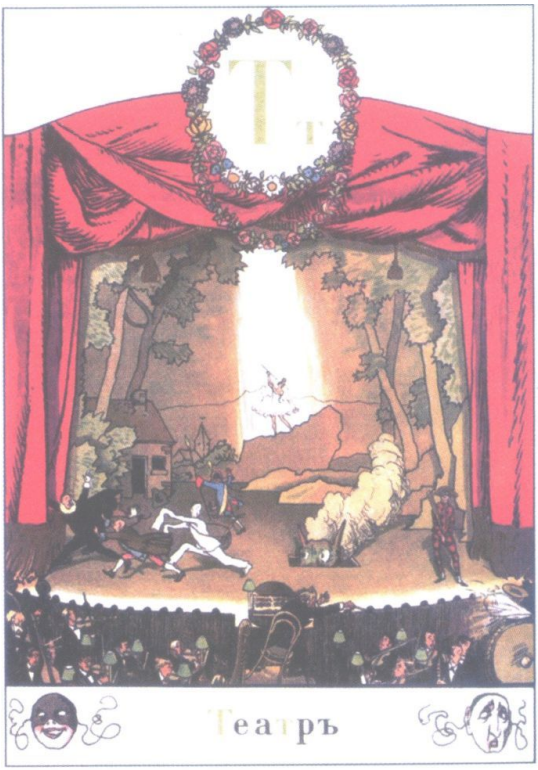
К. Сомов. М. Кузмин. 1909

К. Сомов. Вяч. Иванов. 1906



Л. Бакст. А. Н. Толстой. 1909

К. Сомов. Арлекин и Смерть. 1907



А. Бенуа Азбука. 1904.

Н. Ульянов. Мейерхольд в роли Пьеро. 1908

Н. Крандиевская. 1914

Н. Сапунов. Эскиз декорации к пантомиме «Шарф Коломбины» А. Шницлера. 1910

Н. Сапунов. Эскиз декорации к пьесе М. Кузмина «Голландка Лиза». 1910

notes

Примечания

1

www.soniathemovie.com

2

Шапорина Л. В. Дневник: В 2 т. / Вступ. статья В. Н. Сажина, подгот. текста, коммент. В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина. М.: Новое литературное обозрение, 2011. — *Примеч. ред.*

3

В 1881 г. был напечатан ее первый роман «Неугомонное сердце» (за подписью «А. Л. Толстая»), за ним последовали повести из жизни прогрессивной интеллигенции, затем она стала писать произведения для детей.

4

Эти стихи нравились Блоку, ср.: «Блок задал мне единственный вопрос: „Какого поэта вы больше всего любите?“ Я молчал, так как сказать „вас“ было бы как-то неудобно. „А стихи молодого Алексея Толстого вам нравятся?“ Молодого Алексея Толстого я не читал, поэтому промолчал. Блок, вероятно, это понял и взял со стола маленькую книжечку стихов, прочел: „Родила меня мать в гололедицу, Пестовал меня лютый мороз… Разве это не хорошо?“» — Интервью с поэтом Рюриком Ивневым, взятое Дмитрием Ознобишиным (Смена. 1976. № 1178).

5

По одной версии, Толстой был исключен (Дымшиц-Толстая 1982: 44–45). Однако А. М. Крюкова в комментарии к переписке Толстого сообщает, что он всего лишь взял отпуск (Переписка: 118).

6

Егорнов Сергей Семенович (1860–1920) — петербургский художник традиционно академического направления, мастер салонного портрета. Превосходный портрет С. Дымшиц-Толстой его работы теперь хранится у ее внучки Марины (Маши) Шиловской в Москве.

7

См. гл. 4 о дальнейших мытарствах Софьи, связанных с ее статусом.

8

Званцева Елизавета Николаевна (1864–1921) — художница, ученица Репина, потом подруга «мирискусников». С 1899 г. в Москве работала ее художественная школа, в которой преподавали К. Коровин, В. Серов и др. В 1906–1916 гг. действовала ее частная художественная мастерская в Петербурге, где вели занятия Л. Бакст, М. Добужинский, Е. Анисфельд, К. Петров-Водкин; в школу приходили рисовать уже сложившиеся художники — А. П. Остроумова-Лебедева, И. Билибин, К. Сомов. Из учеников впоследствии наиболее известными стали М. Шагал и Н. А. Тырса. Кстати, здесь же училась Н. В. Крандиевская, будущая (с 1915 г.) жена Толстого. Школа Званцевой находилась на Таврической улице в Петербурге, в доме № 25, под знаменитой «башней», где в квартире Вяч. Иванова возник один из центров литературно-художественной жизни столицы. В том же доме некоторое время жили М. Кузмин и М. Волошин. Позже Толстые снимали у Званцевой жилье.

9

Бакст Лев Самойлович (Розенберг, 1866–1924) — знаменитый русский художник, связанный с петербургским объединением «Мир искусства», один из создателей «ардеко», прославившийся в Европе как наиболее яркий театральный художник Русских сезонов Дягилева.

10

Со́мов Константин Андреевич (1869–1939) — русский живописец и график, известный портретист, участник объединения «Мир искусства». С 1923 г. жил во Франции.

11

Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957) — русский график, член «Мира искусства», работал и преподавал в Петербурге. В 1924 г. репатриировался в родную Литву. Затем жил в Англии и США.

Я отмечала параллели между общими принципами «Бубнового валета» и жизнерадостным примитивизмом толстовской ранней прозы и драматургии с установкой на лубочную архаику, грубую стилизацию, утрировку национальных элементов, фарс, анекдот и мелодраму (Толстая 2006: 166).

13

«Мир искусства» — петербургское художественное объединение конца 1890-х — начала 1900-х гг., возникшее как молодежный кружок вокруг журнала «Мир искусства» (1898–1904). Во главе и кружка, и журнала стояли А. Н. Бенуа и С. П. Дягилев, в центре были Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, К. А. Сомов. Группа включала также И. Я. Билибина, А. Я. Головина, И. Э. Грабаря, К. А. Коровина, Б. М. Кустодиева, Н. К. Рериха, В. А. Серова и др., в ее выставках участвовали и М. А. Врубель, И. И. Левитан, М. В. Нестеров, некоторые иностранные художники. Позже она влилась в состав Союза русских художников, а с 1910 по 1924 г. превратилась в весьма аморфный выставочный союз.

14

Анисфельд Борис Израилевич (1878–1973) — русский художник-импрессионист, петербуржец, близкий к «Миру искусства», входил и в Союз русских художников, впоследствии жил в США.

15

Тырса Николай Андреевич (1887–1942) — русский график и живописец, ученик Бакста, знаменитый иллюстратор детской книги, мастер беглого наброска; наряду с Львом Бруни, Львом Жегиным, Николаем Крымовым, Владимиром Фаворским, Робертом Фальком, Артуром Фонвизиным и др. Тырса был однимиз тех художников, творчество которых, сознательно обращенное вовнутрь, избегавшее демонстративной «авангардности», называли «тихим искусством».

16

Для Шагала учеба у Бакста стала поворотным моментом в жизни — именно Бакст дал ему путевку в жизнь. Шагал и Дымшиц были соучениками до весны 1910 г. В своих воспоминаниях об учебе в школе Званцевой Шагал упомянул всего только двух человек. «В мастерской среди учеников, — писал он, — графиня Д. Толстая (sic! — *Е. Т.*), танцовщик Нижинский» (Шагал: 6).

17

Юлия Оболенская в своих воспоминаниях о школе Званцевой также упоминала Софью Дымшиц, в частности, и эпизод с пупком: «<…> в своем смирении перед необъятностью живописных задач никто не брался за изображение целой фигуры, а старались лучше сделать небольшую часть в увеличенном виде, но извлечь из нее maximum выразительности. Так, зашедшие однажды в класс Алексей Толстой и Максимилиан Волошин никак не могли понять, какую часть тела изображал этюд Софьи Дымшиц, и только центр, обозначенный точкою среди громадного холста, заполненного мозаикой различных цветовых пятен, навел их на мысль, что они видят изображение живота». Оболенская Ю. Л. (1889–1945), художник-график, вторая жена К. В. Кандаурова, в своих мемуарах отметила, что жизнь Софьи Дымшиц была иной, обособленной от жизни студийцев и более тесно связанной с жизнью супруга, а через него — с жизнью литературной и художественной богемы Петербурга (Оболенская 2002: 201–204).

18

Одноактный балет Н. Римского-Корсакова по его симфонической сюите «Шехеразада», поставленный М. Фокиным в декорациях и костюмах Л. Бакста в Париже в 1910 г. в рамках дягилевских «Русских сезонов».

19

Она работала там научным сотрудником в 1930-х гг.

20

Яковлева (урожд. Рушиц) Зоя Юлиановна — писательница конца XIX в., в 1899 г. был опубликован сборник ее повестей и рассказов, а драма «Поздно» шла на сцене. Тэффи вспоминала про «старую писательницу Зою Яковлеву, собиравшую у себя литературный кружок», где еще находились недовольные декаденты, не желающие признавать Бальмонта замечательным поэтом.

21

Этот петербургский кружок (он же — кружок В. С. Миролюбова) объединял в 1896–1906 гг. писателей-реалистов: М. Арцыбашева, В. Муйжеля, С. Скитальца, С. Юшкевича и др.

22

Ростáвлев Александр Степáнович (1883–1920) — плодовитый поэт, автор песни «Над полями да над чистыми». Его стихи портил избыток пафоса и отсутствие вкуса.

23

«Луч» называл себя «еженедельником нового типа», редактором его был Сергей Гарт (Самуил Соломонович Зусман), выдвинувшийся в период революции 1905 г. В первом номере «Луча» А. Блок поместил стихотворение и рецензию на «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда в театре Комиссаржевской, Федор Сологуб — сказочку «А третий — дурак» (на наш взгляд, тон и стиль ее стал образчиком для будущих сказок Толстого), М. Кузмин — театральный обзор «Начало сезона». Толстой дал в каждый из номеров по стихотворению.

24

Осип Дымов (Осип Исидорович Перельман, 1878–1959), немецкий еврей, натурализовавшийся в России, — русский, русско-еврейский, затем американо-еврейский писатель. Окончил Петербургский лесной институт. В 1905 г. прославился как автор юмористических рассказов, печатаясь в «Сигналах» К. Чуковского и других сатирических журналах. Тогда же издал сборник рассказов «Солнцеворот» и вскоре вошел в круг авторов символистских журналов «Весы», «Перевал», «Золотое руно». В 1907 г. дебютировал как драматург, наибольший успех принесли ему пьесы на еврейские темы, в особенности их постановки в Германии. В 1909 г. Дымов напечатал в «Аполлоне», рядом с толстовскими дебютными рассказами, повесть «Влас». Сотрудничал в «Сатириконе». В 1911 г. издал в Берлине роман о разложении петербургской культурной элиты «Бегущие креста. Великий человек» (в России он вышел через год с подзаголовком «Томление духа»), В 1913 г. Дымов уехал в США, писал все меньше по-русски, все больше на идише, сотрудничал в нью-йоркской газете «Русский голос» и еврейской прессе. В 1920-х гг. его пьесы пользовались успехом у американо-еврейского зрителя. Умер в Нью-Йорке.

25

Имеется в виду провинциальный скандал, прямо предшествовавший отъезду Толстого за границу (см.: Петелин 2001: 161, 168–169). До последнего времени продолжалась практика публикации ранее неизвестных архивных материалов о Толстом бывшим сотрудником ИМЛИ В. Петелиным в его собственных не научных, а коммерческих сочинениях, где он впервые издавал ранее не публиковавшиеся документы без каких бы то ни было указаний на их местонахождение, а часто и в своих, весьма некачественных, пересказах. Поэтому мы иногда не располагаем необходимой информацией об источниках, как, например, в этом случае, когда Петелин явно пользовался неопубликованной семейной перепиской.

26

Вспомним: так назывался дебютный роман матери Толстого.

27

Кругликова Елизавета Сергеевна (1865–1941) — художница — профессиональный график, гравер и силуэтистка. С 1900 по 1914 г. жила в Париже, имела там мастерскую. В 1909 г. Кругликову пригласили преподавать офорт в Академии «La Palette», занятия часто проходили прямо в ее мастерской. Обогатив офорт цветом и виртуозно овладев техникой печатания, Кругликова не делала из своего мастерства секрета, делилась своим опытом и достижениями с учениками и коллегами по цеху художников. У нее учились М. Волошин, В. Белкин, Н. Тархов, Н. Досекин, А. Дюнуайе де Сегонзак и др. (Кругликова: 74). В 1914 г. вернулась в родной Петербург, где также преподавала графику (до 1929 г.). Софья Дымшиц также занималась офортом у Кругликовой (Кругликова: 74).

28

Сарасате Пабло де (1844–1908) — испанский скрипач-виртуоз и композитор.

29

Шервашидзе (Чачба) Александр Константинович (1867–1968) — первый абхазский профессиональный художник, до революции сценограф Мариинского и Александринского театров, в 1920–1948 гг. сценограф у Дягилева. Умер в Монако, отослав свои работы в Абхазию. Ср.: «Я был лишь ученик и „друг“ Головина; скромный театральный художник — я, но меня знал весь Петербург, я этого не искал; тогда и Ник. Ник. [Евреинов] был в апогее славы и своего искусства — Кривое Зеркало и т. п., Старинный театр, Миклашевский, Бутковская, Мейерхольд — был деятельный наш Петербургский мирок» (Шервашидзе-Чачба 1984: 209).

Миклашевский Константин Михайлович (1885–1943) — теоретик старинного итальянского театра, актер и режиссер, в эмиграции — один из родоначальников звукового кино.

30

Бутковская Наталья Ильинична (1878–1948) — режиссер, актриса, издательница. В эмиграции в Париже ставила дивертисменты, поставила несколько спектаклей на французском языке.

31

Юлия Леонидовна Сазонова-Слонимская — жена режиссера П. Сазонова, создательница первого профессионального театра марионеток в Петербурге, затем, в эмиграции, русскоязычного театра марионеток в Париже, выдающийся театральный и литературный критик.

32

Копо Жак (Jacques Copeau, 1879–1949) — крупнейший французский театральный режиссер, в 1913–1924 гг. руководитель новаторского театра Vieux Colombier (Старая голубятня), в 1936–1940 гг. руководил театром «Комеди Франсез».

33

Об этой постановке см.: Купцова 2006: 48–68.

34

Судейкин Сергей Юрьевич (1882–1946) — художник, организатор группы художников «Голубая роза». Был близок к молодой редакции «Аполлона». Дружил с Толстым в 1909–1910 гг. Декорировал литературно-художественное кабаре «Бродячая собака». Много работал для театра. С 1920 г. в эмиграции в Париже. С 1922 г. в США.

35

Шапорина Любовь Васильевна (урожд. Яковлева, 1879–1967) — художница, переводчик, создательница первого советского театра марионеток (1918). Известность получили ее дневники.

36

Бланш Жак-Эмиль (Jacques-Émile Blanche, 1861–1942) — французский художник, знаменитый портретист конца века, работал несколько «в английском стиле» — в духе Уистлера и Сарджента, написал портреты Пруста, Пьера Луиса, Бердсли, певицы Иветт Жильбер.

37

Герен Шарль (Charles Guérin, 1875–1939) — французский художник-символист, ученик Гюстава Моро, О его работах символистской фазы, 1900-х гг., в 1905 г. писал в «Руси» М. Волошин: «Шарль Герен, завороженный вековыми аллеями Люксембургского сада, <…> населил их старинными портретами молодых девушек со всей неподвижной строгостью их поз, безмятежно-ясной молодостью нежных овальных лиц, и одел их в белесовато-тусклую дымку старых гобленов (sic! — *Е.Т.*). Из этих элементов он создал свой небольшой круг живописи: условный и изящный, за который был прозван художественной критикой „Капустным Ватто“» (Волошин 2007-5: 511). Впоследствии Герен был близок к кубизму и фовизму.

38

Ле Фоконье Анри (Henri Le Fauconnier, 1881–1946) — французский художник, с начала 1910-х гг. кубист. Впоследствии, в 1912 г., он возглавит академию «La Palette», и она превратится в рассадник кубизма.

39

Ле Фоконье Маруся (Maroussia Le Fauconier, 1887–1932) — французская художница.

Впервые: Толстая 2004.

Подробнее об отношениях Толстого с Андреем Белым см. ниже в гл. 6.

42

Деникер Николай (1881–1942) — французский поэт, племянник Анненского со стороны сестры, сын известного французского этнографа и антрополога, работавшего в библиотеке музея «Jardin des Plantes». Входил в состав редакции журнала Г. Аполлинера — «Le Festin d'Ésope» («Пир Эзопа», 1903–1904).

43

Бал этот подробно описан у Волошина и у Г. Чулкова (Волошин 2007: 567–577; Чулков 1930: 253–254).

44

В машинописной версии Русского музея говорится: «Пришлось ему выдержать весьма неприятный разговор с нашей русской группой тут же на месте, который чуть не закончился дракой». Повествование в машинописной версии было сокращено за счет наиболее рискованных моментов и имело следующий вид: «Хотя бал проходил в самом большом зале Парижа, но там, и то с трудом, поместились только лица, получившие письменные приглашения, не говоря о простых смертных, желавших попасть на праздник. Джаз в то время не был известен, но оркестр манерой исполнения напоминал то, что мы сейчас называем этим словом „джаз“.

Бал открылся шествием, представляющим эпизоды из греческого эпоса. Во главе шествия, в качестве исполнителей шли красивейшие женщины и мужчины Парижа, артисты, художники и их модели. Шествие прерывалось разнообразными аттракционами, но все зрелище было подчинено одной установке — выявлению красоты как цели высокого искусства.

Настало время ужина. Вино лилось рекой. Воды не было нигде. Ее в буфетах и киосках заменяло шампанское. Хотя пригласивший меня француз-архитектор был одним из главных устроителей бала, но я его так и не видела в продолжении всего вечера и ночи, а ужинать мне пришлось в компании нашей русской колонии. Удивительное дело! Хотя на балу не было ни одного трезвого человека, но за все время не случилось ни одного безобразного или оскорбляющего слух или зрение факта. Все было подчинено какой-то особой высокой эстетической дисциплине». (Зачеркнуто редактором: Поэтому вся обстановка «Катзара» оставила во мне твердое мнение о воспитательно-организующей роли искусства.) (Дымшиц-Толстая 1950:22–23). В этой версии «катзаровский» эпизод заканчивается еще более мажорно: «…нас окружала легкая радостная жизнь французского Монмартра, с его художниками, писателями, кабачками артистов».

45

Сенатор Рене Беранже (1830–1915). Ср. в другой статье Волошина: «Много раз сенатор Беранже, „Le père Pudeur“ (папаша Скромник. — фр.), находил неприличным существование такого бала, где присутствуют голые женщины, несмотря на то, что художники привыкли видеть этих же самых женщин гораздо чаще голыми, когда они позируют в мастерских, чем одетыми» (Волошин 2007-5: 572).

46

Переправившись на левый берег Сены, rive gauche, где находится Сорбонна и студенческий Латинский квартал, ставшие синонимами студенческой вольницы, политической левизны и богемного стиля жизни.

Староста мастерской (*фр.*).

Колесницы (*фр.*)

49

Муха Альфонс (1860–1939) — знаменитый чешско-французский художник, главным образом график, один из создателей стиля модерн. Прославился в 1890-х гг. своими декоративными афишами к спектаклям театра Сары Бернар. Пьеса «Феодора» Викторьена Сарду шла там в 1902 г.

50

Фармаковский Мстислав Владимирович (1873–1946) — художник, впоследствии археолог, жил в Петербурге/Ленинграде, специалист и автор книг по музейной консервации и реставрации.

51

Божерянов Александр Иванович (1882–1959) — художник, учился в Петербурге и Париже, затем жил в Петербурге, оформлял книги акмеистов, работал в театре, с 1922 г. в эмиграции, работал реставратором и художником кино, умер во Франции.

52

Биск Александр Акимович (1883–1973) — русский поэт, переводчик немецких поэтов, наиболее известен как переводчик Рильке. До революции жил в родной Одессе и Париже, в 1919 г. эмигрировал из Одессы в Болгарию, оттуда в 1926 г. в Бельгию и Францию, затем в 1942 г. в США, умер в Нью-Йорке. В эмиграции был профессиональным филателистом. Оставил воспоминания.

53

О роли Волошина в формировании Толстого как писателя см. Купченко 1983, Хайлов 1985.

54

Художник Михаил Александрович Широков, о котором С. Дымшиц-Толстая вспомнила, что он писал свои работы лессировкой (Дымшиц-Толстая 1982: 54). Широков поселился во Франции в 1900-х гг., в 1909–1910 гг. выставлял панно в русском стиле в передвижном Салоне В. А. Издебского, в 1913-м участвовал в выставке Внепартийного общества художников в Петербурге, в 1920-м был представлен в русском отделе XII Международной биеннале искусств в Венеции, в 1930-х гг. выставлялся в парижском Салоне.

55

Толстой поместил там, например, такое стихотворение: «Утром росы не хватило, / Стонет утроба земная. / Сверху-то высь затомила / Матушка степь голубая. / Бык на цепи золотой / В небе высоко ревет… / Вон и корова плывет, / Бык увидал огневой, / Вздыбился, пал» и т. д. На это откликнулись пародисты «Остова»: «Корова ль, бык, мне все равно. / Я агнец, ты овца», и т. д. «„Остов“, или Академия на Глазовской улице» — пародия, появившаяся в № 40 газеты «Царскосельское дело» за подписью «Д.В. О-е» (Д. И. Коковцев и, видимо, П. М. Загуляев), где Толстой фигурировал под прозрачным описанием «граф Дебелый, новоявленная знаменитость, подобранная в Париже „на внешних бульварах“. Прическа парижских апашей» — Баскер, Греем 1986: 185–186; Азадовский, Тименчик 1988: 171–186. Пародия подчеркивала, во-первых, незрелость и детскость журнала, а во-вторых, его «парижский» колорит, например: «Стихи прочтет нам граф Дебелый, / Он их обдумывал в кафе, / А написал в кафе-шантане».

56

Гумилев писал Брюсову 14 июля из Царского Села: «Кстати сказать, самого Л<еконта де> Л<иля> я нахожу смертельно скучным, но мне нравится его манера вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты. Во всяком случае это спасенье от Блоковских туманностей» (Гумилев Переписка: 480).

57

Теософские кружки в России расцвели как раз к 1908 г. Толстой, по-видимому, имел в виду оккультно-литературные кружки первых русских символистов, возникшие в середине 1890-х.

Очевидно, написанная в сотрудничестве с Волошиным, см. гл. 4.

Эта «устная традиция» была поддержана, в числе прочих, Г. А. Левинтоном в его также устной реплике на первый доклад, в котором я затронула эту тему (Ахматовские чтения в Петербурге в январе 1996 г.).

Однако в очерке «Алексей Толстой» (Берестов 2008: 175–198), где описывается короткий «постой» в доме Толстого в начале 1944 г., разговор с ним о Гумилеве не упоминается.

Этот герой привлек внимание известного киевского историка Вадима Скуратовского, который увидел в нем возможное сходство с Матвеем Головинским (1865–1920), предполагаемым автором «Протоколов сионских мудрецов», также парижским эмигрантом и также автором трактата о счастье:

«Итак, Матвей Головинский, крошечный литературный „атом“, затерявшийся в громадной газетно-журнальной вселенной конца прошлого — начала нынешнего века <…>, казалось, не имеет серьезного, если не архивного, то уж во всяком случае библиографического шанса к его „припоминанию“, к самой возможности некоторой реконструкции его литературной и внелитературной судьбы, самого его облика.

Оказывается, однако, что на этот облик ныне совершенно забытого русско-парижского журналиста очень любопытно резонирует проза тогда еще молодого Алексея Николаевича Толстого, по обстоятельствам и своего творчества, и самого своего характера <…> превосходного наблюдателя, знатока и ценителя русско-парижской субкультуры 1900–1910-х гг. И не столько её блестящего фасада в виде так называемых „русских сезонов“, сколько самого существования многочисленной русской колонии, ее основной полубогемной и просто богемной массы. Итак, в рассказе А. Н. Толстого „Лихорадка“ (1910) появляется некий русский „эмигрант-одиночка“ — „Иван Иванович Горшков“ — которого за участие в радикальной газете „выгнали из России“ — в парижскую безбытицу. Далее следует совершенно поразительное совпадение занятий героя с „фамилией неказистой и мещанской“ — с литературными усилиями Головинского того же года, когда был написан рассказ (кстати, обратим внимание на очевидную как бы антропонимическую фоническую анафору — „Горшков“ — „Головинский“): герой в Париже, по его словам, „по утрам, отворив окно на улицу, с которой долетал шум экипажей и толпы, …второй год работал над обширным трудом ‘Пути к счастью’, — грядущее откровение для всех“.

Брошюра Головинского в предельно облегченной, преимущественно, в фельетонистическо-публицистической форме завершает старинный, едва ли не со времен знаменитых пушкинских стихов длившийся в русском сознании спор о возможности-невозможности счастья» (Скуратовский 2001).

С другой стороны, в фундированной статье И. И. Ивановой (Иванова 1997) доказывается, что Головинский вряд ли мог быть автором знаменитой фальшивки. Он отнюдь не был неведомым

«атомом» или маргиналом: в начале века этот крупный либеральный чиновник и богатый помещик основал в Петербурге леволиберальный журнал «Всемирный вестник», после почти немедленного закрытия возрожденный как «Вестник всемирной истории», где печатались душераздирающие материалы о погромах; в Париже он бывал часто, сдавая экзамены за медицинский факультет, который закончил уже немолодым человеком, но не жил там подолгу; а после революции продолжал работать в России, последнюю брошюру («Рассказы дедушки о гигиене») опубликовав в 1920 г. Да и имя предполагаемого прототипа подгуляло, Головинский — фамилия вовсе не неказистая, а звучная, аристократическая: отец Головинского был дворянин, петрашевец, товарищ Достоевского.

62

Г. Чулков писал в очерке «Катзар»: «На этом балу, в этом апофеозе нагот, было *все* и в сущности *ничего* не было. Бесстыдство было доведено до предела, но оно не волновало толпы, не возбуждало ее и никуда не влекло. Маскарад остался маскарадом и не стал оргией. Вероятно, парижанам и не нужна оргия. Оргия — это слишком трудно, непрактично, опасно и главное, ответственно. <…> Как в сущности приличен был этот неприличный бал. Что же это? Культура? Моральная дисциплина? Или, быть может, это утомленная плоть поет последнюю песню?» (Чулков 1909: 253–254).

63

Более ранний вариант «Такой тебя я, раненый, отмечу» (Толстой Ф. 43 оп. 1 ед. хр. 8 л. 20 об.).

64

Это стихотворение явно предназначалось к включению в Полное собрание сочинений — ведь о нем, в комментарии к стихотворению «Фавн» (куда его в качестве одной из частей, как мы помним, включил автор, готовя свое первое собрание сочинений), говорится: «С заменой III раздела стихами „Портрет гр. С.Т.“ *(см. настоящий том)* (курсив мой. — *Е.Т.*) вошло в IV том соч. 1913 г.» (Толстой ПСС-1: 627). Но все-таки включено оно в ПСС так и не было! Правда, в сборниках 20-х гг. Толстой сам не давал этого стихотворения даже в составе «Фавна», но все же исключение его из посмертного Полного собрания иллюстрирует недопустимую пристрастность составителей — скорее всего, Л. И. Толстой.

65

Гринвальд Мария Константиновна, 1891–1968, историк, ученица Е. В. Тарле и его друг, в 1916 — сестра милосердия на фронте, после революции член ленинградского религиозно-философского общества «Воскресение», в 1928 г. была арестована за то, что поддерживала связь между А. А. Мейером и А. В. Карташевым в Париже, куда ездила в командировки. После года на Соловках сослана. Вернулась в Ленинград после войны, работала на кафедре иностранных языков ЛГУ.

66

Зноско-Боровский Евгений Александрович (1884–1954) — секретарь «Аполлона», критик, драматург, автор комедии «Обращенный принц» (1910), а русский шахматист, шахматный теоретик и композитор. Офицер, во время Гражданской войны работал в ростовском Осваге, эмигрировал, был театральным деятелем, умер в Париже.

Сверху карандашом вписано: «настроены на творческий лад» — очевидно, предложенная редактором «суконная» альтернатива чудесной авторской фразе «творчески задумчивы».

Подробнее о роли Белкина в кругу ранних контактов А. Н. Толстого: Молок 1994: 114–117. Белкин был предметом ухаживаний Кузмина в 1909 г. (Кузмин 2005 passim).

69

Столица Любовь (1884–1934) — русская поэтесса. Начала печататься в 1906 г., первая книга стихов «Раиня» вышла в 1908 г. Сочно живописала стилизованную языческую Русь, полнокровную деревенскую жизнь, плотскую любовь. В 1918 г. эмигрировала, скончалась в Болгарии.

Напомним, что через пять лет, когда Толстой, рассорившись с литературным Петербургом, с осени 1912 г. жил в Москве, считаясь у бывших соратников чуть ли не ренегатом, «Аполлон» иначе оценил его соотношение с Городецким. См. гл. 1, главку «Первые успехи».

71

Ремизов был чужим в «Аполлоне». О том, как плачевно решилась судьба его повести «Неуемный бубен» на редакционном заседании журнала, см.: Ремизов 1989: 320–321.

Действительно, Толстой в 1910–1911 гг. сдружился с Чулковым. Георгий Иванович Чулков (1879–1939) — поэт, прозаик, литературный критик. В 1901 г. был арестован и сослан в Якутию. В 1903–1904 гг. секретарь журнала «Новый путь», затем «Вопросов жизни», основатель т. н. «мистического анархизма» (1906). Автор рассказов, повестей, романов. В прозе Чулкова начала 1910-х гг. много неисследованных перекличек с прозой Толстого того же периода. В 1922 г. выпустил сборник стихов. В советское время — литературовед. Писал о Толстом в мемуарной книге «Годы странствий» (Чулков 1930: 174–175). Ему принадлежит ранняя вдумчивая рецензия на прозу Толстого «Проклятая десятина» (1916) (Чулков 1922: 38–43), оспаривающая мнение о пресловутом «реализме» его прозы.

В Петербурге считали, что «левый» Чулков пагубно влияет на Толстого — об этом писал в 1911 г. в дневнике Блок: «На *этих* днях мы с мамой (отдельно) прочли новую комедию Ал. Толстого — „Насильники“. Хороший замысел, хороший язык, традиции — все испорчено хулиганством, незрелым отношением к жизни, отсутствием художественной меры. По-видимому, теперь *его* отравляет Чулков: надсмешка (sic! — *Е.Т.*) над своим, что могло бы быть серьезно, и невероятные положения: много в Толстом и крови, и жиру, и похоти, и дворянства, и таланта. Но, пока он будет думать, что жизнь и искусство состоят из „трюков“ (как нашептывает Чулков, — это, впрочем, мое предположение только), — будет он бесплодной смоковницей. Все можно, кроме *одного,* для художника; к сожалению, часто бывает так, что нарушение всего, само по себе позволительное, влечет за собой и нарушение *одного* — той заповеди, без исполнения которой жизнь и творчество распыляются» (курсив оригинала. — *Е.Т.*). — (Блок 1963: 218); см. также: Смола 1985: 194–203. Новые тексты по этой теме привлечены в: Толстая 2006: 369–370, 377–379, 438–439.

73

В кругу художников, объединенных С. Мамонтовым в 1880-х гг. вокруг своей подмосковной усадьбы, принадлежавшей когда-то еще С. Т. Аксакову, тон задавали А. и В. Васнецовы, создатели «русского» стиля в прикладном искусстве, в котором сочетался культ средневековья в духе английского Aesthetic Movement'а и тенденции парижского Art Nouveau.

74

Тут Кузмин говорит то же, что в 1913 г. запишет в дневнике Блок, — см. примечание выше.

Та же враждебность чувствуется и в большинстве других рецензий того времени на Толстого: Р. В. Иванов-Разумник в статье «Алексей Толстой 2-й», отмечая несомненный талант автора и успех прозаических дебютов, критикует его первый роман «Две жизни»: ему захотелось ускорить события, «поднять себя самого за волосы», и стало ясно, что ему нечего сказать. Разумник делает поразительно меткое наблюдение над стилем Толстого: он пишет легко, слишком легко, у него нет точек и точек с запятыми, одни запятые (Разумник 1911: 49–56). С другой стороны, С. А. Венгеров приветствует молодость автора, говоря, что краски его «очень свежи и сочны, рисунок очень ясный. Задачи, слава Богу, без мировых загадок» (Венгеров 1911: 2–3). А. Б. Дерман признает его чистым художником и только, без общих идей, но имеющим право быть самим собой, не соблазняясь большим (Дерман 1914). З. Гиппиус (А. Крайний) в 1910 г., сравнивая его с Ремизовым, находит Толстого «кристальнее» и «приятнее», а произведения его «художественнее ремизовских», более гармоничны. Она говорит о голой талантливости, инстинктивном творчестве и надеется, что инстинкт приведет его и к содержанию (Гиппиус 1910: 182). В 1911 г. она уже более скептична: находит его вместе с Чулковым писателями безвольными, безличными, «описателями» (Гиппиус 1911: 20). В 1912 г. Гиппиус уже пишет о нем: «Ничего я не знаю беспомощнее и пустее романов гр. Алексея Толстого (нового). Этот писатель решительно не стоит на своих умственных и душевных ногах, — да позволено мне так выразиться. А между тем он из всей плеяды „прекрасно пишущих“ пишет, кажется, наиболее прекрасно» (Гиппиус 1912: 27). Л. Гуревич бескомпромиссно враждебна, утверждая, что Толстой «пишет много, не задумываясь — и все одно и то же, ибо создаваемые им полчища отвратительных или жалобных уродов мятутся в пустоте, и в душе у них тоже пустота, едва прикрытая пьяным или животно-страстным угаром» (Гуревич 1911: 84-103).

76

Первое письмо А. Н. Чеботаревской А. М. Ремизову по обезьяньему поводу (6 января 1911). Подробное описание конфликта см.: Обатнина 2001: 66–77.

77

Эпизод опубликован и разобран в: Толстая 2003: 93–96.

78

Брат друга Толстых Александра Семеновича (Сандро) Ященко (1877–1934) — правоведа, впоследствии эмигрантского критика и библиографа, издававшего в начале 20-х в Берлине журнал «Новая русская книга».

79

Венсан Д’Энди Поль (Paul Marie Théodore Vincent d’lndy,1851–1931) — французский композитор.

Мальвуази (*фр.*) — мальвазия, отборное вино из винограда, растущего только на юге острова Мадейра.

81

Неустановленное лицо. Софья варьирует фамилию доктора.

82

Неустановленное лицо.

83

Радлов Николай Эрнестович (1889–1942) — художественный критик, близкий к «аполлоновскому» кругу, впоследствии известный карикатурист (многократно изображавший Толстого) и иллюстратор. Пасынок Толстого Ф. Ф. Волькенштейн был женат на дочери Радлова Лидии Николаевне.

84

Реми (Ре-Ми) — Ремизов-Васильев Николай Владимирович (1887–1975) — знаменитый график, ведущий художник-карикатурист журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». С 1920 г. в Париже, работал в театре Н. Ф. Балиева «Летучая мышь», с 1922 г. в США.

85

Минский Николай Максимович (настоящая фамилия Виленкин, 1856–1937) — русский поэт. После 1905 г. постоянно жил в Париже. Ср.: «At that time we were in great friendship with the poets Minsky and Vilkina who made up a horoscope for my daughter» (Транскрипт: 7). Гороскоп упоминается в черновике стихотворения Толстого «Ответ Минскому» (Материалы 1985: 278). Об этих встречах см. также Дымшиц 1982: 69.

86

Вилькина Людмила Николаевна (1873–1920) — русская поэтесса и переводчица, в описываемый период была замужем за Минским.

87

Труханова Наталья (1885–1956) — балерина, жила в Париже с 1905 г., пользовалась большим успехом; в 1910-х гг. — первая известная русская фотомодель в Париже; танцевала у Дягилева (до 1911), одно время работала в труппе Анны Павловой. Жена (с 1914 г., после его развода с первой женой) графа Алексея Алексеевича Игнатьева — генерала, впоследствии (1912–1918) российского военного агента в Париже, перешедшего на службу советской власти и отдавшего ей российские деньги, хранившиеся в парижском банке. Игнатьевы оставались в Париже до 1937 г., он работал в советском торговом представительстве. Оба супруга известны также как мемуаристы.

88

Сергей Эрнестович Радлов (1892–1958) — театральный режиссёр. Муж поэтессы Анны Радловой. Учился в Петербурге, в 1913–1917 гг. работал с Мейерхольдом, в 1918–1919 гг. в Театральном отделе Наркомпроса, потом режиссировал в ведущих театрах Ленинграда, возглавлял собственный Театр-студию (Молодой театр, впоследствии Театр имени Ленсовета). После эвакуации в Пятигорск в 1942 г. оказался с театром в оккупированной зоне, потом в Берлине и на юге Франции, и наконец, в Париже, откуда в 1945 г. вернулся в СССР, был арестован и отправлен в лагерь. Освобожден в 1955 г., переехал в Латвию, где работал режиссером в театре русской драмы. Умер в 1957 г..

89

«I was very creative making clothes for the newborn. Our daughter was nursed very well and AN could not wait until my full recovery. He wanted both of us to inhale Paris air before departure. <…> The professor said my milk is too fat and I had to have another wet nurse who would nurse her. Of course we could not find a nurse who wanted to go to Russia. So we had to leave Paris urgently…» (Транскрипт: 8).

Валансьенские кружева, от названия городка Валансьен на севере Франции.

91

Столыпин Петр Аркадьевич (1862–1911) — статс-секретарь, реформатор и модернизатор России. 1 сентября 1911 г. смертельно ранен Д. Богровым (бывшим агентом охранки) в Киевском оперном театре.

«In a black silk kerchief with black lace» (Транскрипт: 10).

93

Якулов Георгий Богданович (1884–1928) — русский художник грузинского происхождения. Вначале был близок художникам «Голубой розы» и «Венка», затем сблизился с «Бубновым валетом». В 1916 г. возглавил проект футуристической росписи кафе «Питтореск» на Кузнецком Мосту, в котором участвовала и Дымшиц. В 1920-х гг. один из самых оригинальных театральных художников. В 1927 г. приглашен был Дягилевым в Париж оформлять балет «Стальной скок» Прокофьева, который и поставил в конструктивистском духе.

94

Делоне Робер (Robert Delaunay, 1885–1941) — французский художник-кубист и абстракционист, в 1910-х гг. разрабатывавший стиль симультанизм вместе с женой, художницей Соней Делоне.

95

Татлин Владимир Евграфович (1885–1953) — русский художник-авангардист, организатор искусства в первые пореволюционные годы. Участник футуристических объединений «Союз молодежи», «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», «Магазин» и «Трамвай». В 1917 г. сблизился с С. Дымшиц, которая в 1919–1920 гг. участвовала в руководимых им художественных учреждениях и проектах. Татлин преподавал, в 1930-х гг. перешел к станковой живописи, работал для театра, а последние годы жил в подмосковной деревне, разводя кур.

Ср.: «At the Leningrad railway station we were met by my brother and his wife and nurse» (Транскрипт: 10).

Тетка Толстого Марья Леонтьевна Тургенева.

Ср.: «She substituted for his mother who had died» (Транскрипт: 10).

99

Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) — русский поэт.

100

Городецкая Анна Алексеевна (1889–1945), урожд. Козельская — актриса, поэтесса (печаталась под псевдонимом Нимфа Бел-Конь-Любомирская).

101

Ср. подробности: «For his iron will and being so goal-oriented I used to call AN our Russian Japanese» (Транскрипт: 3); в обратном переводе: «За железную волю и целеустремленность я называла А.Н. нашим русским японцем».

102

На л. 1 указан адрес: Дом интермедий Галерная 33 тел. 521-38 С.-Петербург, и стоит цензурное разрешение 11 окт. 1910.

103

Хренов — фамилия известного петербургского архитектора, а также распространенная купеческая фамилия.

104

Куплеты эти первоначально имели предметом приятеля Толстого Вениамина Белкина, или просто Веньку; кажется, и сама тема неустроенного, неприкаянного «холодного художника», для затеи с «Бродячей собакой» центральная, имеет прямое отношение к личности Белкина, особенно в сопоставлении с рассказом Толстого «Чудаки» (1910), где похожий персонаж поименован «Сенька».

105

Материалы 1985: 283 (Дневник А. Толстого. 1911–1914.Запись 1910 г.).

106

Лилина Злата Ионовна (Радомысльская Зинаида Евновна, 1882–1929) — видная большевичка, после революции занимала руководящие должности в системе «соцвоса» и Наркомпроса. С 1926 г. в опале, однако успела поспособствовать изданию «Республики ШКИД» Г. Белых и Л. Пантелеева.

107

В 1928–1933 гг. Петров был директором и художественным руководителем того же театра (ныне называвшегося Академический Театр драмы им. Пушкина), в котором начал свою режиссерскую работу, потом работал в Харькове, затем в московских театрах.

108

Сапунов утонул летом 1912 г., а замечательный театральный композитор Илья Александрович Сац умер в октябре 1912 г. Судейкин «вспоминает» этот диалог, думая ошибочно, что речь идет о конце 1912 г., а не о конце 1911-го, как это было в реальности.

109

В другой тетради Софья еще раз рассказывает ту же историю, но с некоторыми лексическими отличиями: «На одном из наших журфиксов был обсужден вопрос об организации какого-то нейтрального места, где бы работники литературы и искусства могли бы встречаться. Короче говоря, об организации интимного своего клуба. Надвигался 1911 год, его канун. Было решено, что в этот вечер и будет организован клуб. Долго спорили о названии клуба и решили, что он должен быть назван „Бродячей собакой“ как символом безденежья и бездомности большинства людей искусства — туда будут ходить, когда идти будет некуда, и в кармане будет туго. Встал вопрос о самом тяжелом — о денежных средствах. Денег, конечно, ни у кого не оказалось. Решили организовать все это предприятие в долг.

На левом углу Михайловской улицы и Михайловской площади сняли в долг сухой подвал с земляным полом. Стены в спешном порядке были расписаны художниками, членами клуба. Кое-как были сколочены столы и скамейки. Вход был со двора, и чтобы попасть в подвал, надо было, наклонив голову, спуститься по нескольким ступенькам вниз. Была наскоро сколочена небольшая сцена.

Как я уже писала, открытие было приурочено к кануну Нового года. Решили устроить сногсшибательный маскарад с буфетом. Содержимое буфета тоже взяли в долг. Съехалась масса гостей, которые в деньгах не нуждались, и буфет вскоре был очищен. Получилась такая картина: в соседней комнатке с буфетом набились все те, у которых взято было в долг. Расплата с заимодавцами шла по мере продажи в буфете и впускных билетов. На эстраде шел концерт, организованный из экспромтов членов „Бродячей собаки“. Открытие дало возможность расплатиться с кредиторами, и еще осталось на настил деревянного пола.

Выступления писателей были почти ежедневными. Помню частые выступления Маяковского, который имел в „Бродячей собаке“ благодарную аудиторию. Помню Хлебникова, мрачно сидящего в углу, парящего в облаках председательства мира. Однажды пришел Маяковский с Максимом Горьким. Помню его согбенную гигантскую фигуру и его искрящиеся улыбкой глаза, когда он спускался в подвал. Его, конечно, сразу окружили писатели, а Маяковский не отрывал от него влюбленных глаз.

Как и везде, так и в „Бродячей собаке“ Алексей Николаевич был неизменно веселый собеседник, инициатор всяких затей,

человек, влюбленный в жизнь, в радость жизни. Когда же мы возвращались домой, он всегда делался сосредоточенным, задумчивым, ушедшим в себя и, возвращаясь домой, неизменно делал заметки в своей записной книжке» (Дымшиц-Толстая рук. 3: 3–4).

110

Кандауров Константин Васильевич (1865–1930) — театральный художник, в 1910-х гг. устроитель выставок московских авангардистов.

111

Скорее всего, ночной ресторан «Самарканд» на Черной речке, где была цыганская колония.

112

Нилендер Владимир Оттонович (1883–1965) — московский филолог-классик, переводчик, университетский друг А. Белого, член кружка «аргонавтов». Входил в круг религиозных философов.

113

В транскрипте добавлено: «And he asked my permission to write me letters, poste restante, and as to me I even do not need to answer those letters, just to write. So I discussed this question with AN and he gave me permission to receive those letters poste restante. Approximately about a month and a half after Kniazev's departure AN said to me: You should go to the post office and receive letters. Maybe this weird guy is writing to you. So I went to the post office but there were no letters and I was told that there were a lot of them but then there was a request from Riga about whether these letters had been received or not and since they answered that the letters hadn’t been received they had been sent back» (Транскрипт: 12–13).

114

Это стихотворение — «Вы прекрасней всех женщин…» — см. ниже.

115

Я благодарю за это указание Н. Богомолова.

116

Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна (1891–1945) — русская поэтесса, входила в первый «Цех поэтов», в годы революции была близка к эсерам, в 1919 г. эмигрировала во Францию, в 1932 г. стала монахиней в миру (под именем мать Мария), погибла в немецком лагере смерти, пойдя за другую в газовую камеру. Канонизирована.

«День Ряполовского» (1912).

118

В транскрипте добавлено: «I was painting still lives or live green lizards» (Транскрипт: 13).

119

Кандауров Константин Васильевич (1865–1930) — живописец, театральный художник, заведовал освещением в Малом театре.

120

Белкина Вера Александровна (урожд. Попова, ум. в 1955) — пианистка, жена В. П. Белкина.

121

Сестры мужа Цветаевой С. Я. Эфрона: Эфрон Елизавета Яковлевна (1885–1976) — актриса, затем театральный преподаватель и режиссер; Эфрон Вера Яковлевна (1888–1945) — актриса, впоследствии режиссер художественной самодеятельности.

122

Латри Михаил Пелопидович (1875–1941) — художник, жил и работал в Феодосии.

Толстая 2003: 87-132.

124

Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) — режиссер. С начала 1910-х гг. работал в Москве в театре Незлобина и Малом театре, хотя похоже, что в письме речь идет все-таки о Петербурге, где затевался филиал театра Незлобина.

125

Я рада была найти единомышленника в Д. Николаеве, также считающем, что Толстой развивался в прозаика под впечатлением от прозы Кузмина; ср.: «Авантюрные „стилизации“ Кузмина стали для Толстого своего рода знаком общей погони „за стилем“. Столкновение „стиля“ и его отсутствия, борьба „стилей“ становится одним из ведущих мотивов в творчестве А. Н. Толстого, ключевые проблемы рассматриваются в его произведениях именно как столкновения „стилей“, переломные эпохи, так привлекавшие Толстого, видятся ему прежде всего как время „ломки“ стиля <…> Конкретно-историческая проблематика получает неожиданное разрешение при „эстетическом“ восприятии конфликта — собственно, то же самое делал и Кузмин, показывая революцию сквозь призму авантюрной прозы, и Б. Садовской, превращающий Петра I во второстепенного персонажа авантюрного романа» (Николаев 2002: 66).

126

Не о Кузмине ли речь в эпизоде из воспоминаний А. Л. Дымшица 50-х годов: «В другой раз зашла речь о книжке одного довольно известного литератора, произведения и поступки которого вызывали некогда шумные споры. Его новая книга, нарочито сделанная „под переводную“, мне очень не понравилась. — Верно, — заметил Толстой, — это же проститутка. Ни родины у него нет, ни чести. Вот так он и пишет». Юноша Дымшиц (род. в 1910) мог общаться с Толстым в Ленинграде в конце 1920-х — первой половине 1930-х. Неужели речь шла о «Форели»? (Дымшиц 1959: 105).

127

Щербатов Сергей Александрович, князь (1875–1962) — художник, меценат, коллекционер. В 1913 г. Щербатов построил в Москве на Новинском бульваре особняк-музей (архитектор А. И. Таманов получил за него первую премию Академии художеств, а всю отделку фасадов выполнял Е. Е. Лансере). Здание было предназначено для задуманного Щербатовым музея частных собраний и должно было быть завещано городу Москве. Однако художнику пришлось эмигрировать, а его коллекции были разрознены и распроданы за границу.

128

Вот ее текст: «Огнем палил сердца доныне / И, строя огнестолпный храм, / Был саламандрою Челлини / И не сгорал ни разу сам. / Но только отблеск этот медный / Чела и лика, впалых щек / Был знак таинственный и вредный / Тому, кто души тайно жег… / Но как Самсон погиб от власа… / Твоя погибель крылась где? / Вокруг полуночного часа / В самозажженной бороде». Ср. в «Егоре Абозове»: «…символист Шишков в пятом часу утра закуривал папиросу, и у него вспыхнула и сгорела борода, на что Горин-Савельев написал экспромт: „Авессалом погиб от власа“, и т. д.» (ПСС-15: 75; Парнис, Тименчик 1985: 179).

129

Носова Ефимия Павловна, урожденная Рябушинская — сестра знаменитого мецената Николая Рябушинского, заразившая его интересом к авангардному искусству. Собрала выдающуюся коллекцию русского искусства XVIII в.

130

В транскрипте этот список длиннее: «The Nosovs, the Girshmanns, the Poliakovs, the Postnikovs, the Visotskys, Count Scherbatov, Morozova» (Транскрипт: 15). Поляков Сергей Александрович (1874–1942) — меценат, редактор-издатель журнала «Весы» и владелец издательства «Скорпион». Постников Николай Михайлович (ум. в 1897 г.) собрал лучшую в России коллекцию икон, видимо, речь здесь о его семье. Высоцкий Давид Вульфович (1861–1930) — русский предприниматель, член чайной династии Высоцких, видный меценат, впоследствии эмигрировавший.

131

Гиршман Генриетта Леопольдовна (1885–1970) — жена финансиста и мецената Гиршмана Владимира Осиповича (1867–1937). Гиршманы финансировали «Общество свободной эстетики» и Художественный театр. В эмиграции с 1920 г., в Париже держали антикварную, потом книжную лавку. Продолжали переписку со Станиславским.

Гиршманы с начала века покупали Врубеля, Борисова-Мусатова и др. художников-символистов, еще не успевших прославиться, а в описываемое время «открывали» авангардистов.

133

В транскрипте добавлено: «They used to help sick people or the people who were in need or the artists who were beginners» (Транскрипт: 16).

134

Маргарита Кирилловна Морозова (1873–1958) — урожденная Мамонтова, рано вышла за богатого и культурного мецената Михаила Морозова и рано (в 1903 г.) овдовела. Была крупнейшей меценаткой, организовала Религиозно-философское общество в Москве, собиравшееся в ее особняке. Эмигрировать Морозова не захотела, была лишена гражданских прав и вторую половину жизни бедствовала, ютилась в ужасных условиях.

135

Трубецкой Евгений Николаевич (1863–1920) — русский религиозный философ, один из организаторов Религиозно-философского общества им. Вл. Соловьева, друг Морозовой. Участвовал в Белом движении, умер от тифа в Новороссийске в 1920 г.

136

«Портрет кн. Полины Ивановны Щербатовой, 1911» — графический портрет в полный рост, выполненный углем. Задуман был живописный портрет, но смерть настигла Серова, когда он собирался ехать к Щербатовой на очередной сеанс.

137

Зайцев Борис Константинович (1881–1972) — прозаик, драматург. До войны часто упоминался рядом с Толстым как автор «усадебной» темы. В 1922 г. эмигрировал в Берлин, оттуда уехал в Париж, где прожил всю жизнь. Автор замечательных биографий Чехова и Тургенева.

138

Фор Поль (Fort, Paul, 1872–1960) — французский поэт-символист младшего поколения. В 90-х годах основал и возглавил в Париже «Театр искусства», где ставили пьесы Метерлинка. Писал ритмической прозой (40 томов «Французских баллад»). В 1912 г. был признан в Париже «принцем поэтов». Посетил Россию в 1914 г. Выступал в «Бродячей собаке». Переводился на русский язык (Брюсовым, Бальмонтом).

139

В рецензии на этот рассказ киевский критик Л. Войтоловский писал, что он написан «зычным пером», и осмеял «философию любви», которую здесь впервые выразил Толстой (Войтоловский: 2).

140

Моризо Берта (1841–1895) — французская художница-импрессионистка, ученица Коро, жена брата Мане, сочетавшая размашистую живопись с прекрасной прорисовкой фигур и лиц.

141

Сарьян Мартирос Сергеевич (1880–1972) — русский художник.

142

Милиоти Николай Дмитриевич (1874–1962) — русский художник-символист, участник «Голубой розы». После 1917 г. Милиоти эмигрировал во Францию.

143

Коненков Сергей Тимофеевич (1874–1971) — русский скульптор.

144

Софья зачеркнула: <Приезжал из Италии и Маринетти. Большинство молодежи было охвачено футуризмом[,] и его приезд был событием для молодежи. Меценаты устраивали специальные вечера для Маринетти, его снимали [в] кино. Его выступления были очень бурные. Как всегда, у нашей молодежи стремление к своему национальному и здесь проявилось. Русский футуризм расходился с итальянским [,] и Маринетти на некоторых собраниях был встречен в штыки, вплоть до кидания тухлых яиц на эстраду. Маринетти как опытный оратор <держал себя исклю>, привычный к не менее эксцентричным итальянским выступлениям, делал большие паузы и очень ловко справлялся и тем успокаивал публику.>

145

Роман Ф. Т. Маринетти, вышедший по-русски в 1915 г. в переводе В. Г. Шершеневича.

Сходная мысль встречается в мемуарах Эренбурга, посетившего в начале зимы 1918 г. ретроспективную выставку «Бубнового валета» и приятно пораженного ее «русскостью», т. е. соотнесенностью с вывеской, лубком и т. д., — по контрасту с денационализированным искусством пригретых властью поздних футуристов, заполонившим революционную Москву.

147

Парижская первопубликация этого рассказа, написанного в 1920 г., пока не найдена.

148

Кандаурова Маргарита Павловна (1895–1990) — артистка, заслуженная артистка РСФСР. В 1912–1941 гг. танцевала первые роли в Большом театре.

149

Кудашева Мария Павловна, она же Мари (Майя) Кювилье (1895–1985) — поэтесса круга Волошина, впоследствии ставшая штатным агентом ГПУ и в этом качестве — женой Ромена Роллана.

«But since our marriage was not registered AN told me to go to Lilja his sister to Leningrad and tell her that it is his duty to register the marriage by all means and she had to do something about that urgently to make a divorce with me possible. „I know that she will do that“. And everything happened as he said. The year was filled with correspondence with Synod. I could get my divorce only a year later» (Транскрипт: 23).

151

Д. А. Толстой вспоминал об этом так: «Софья Исааковна была глупая. Она хотела, чтобы мама [Н. В. Крандиевская] ее удочерила». Пока Россия оставалась сословным обществом, Толстой должен был стараться помочь Софье сохранить привилегированный статус, хотя бы ради их общей дочери.

152

Иоанн 1: 47.

153

Ср.: «Once he showed up and he brought me some papers for a small estate which was given to him by Aunt Masha. I promised him that our daughter would not be taken from him and I hoped that he won't go away from the daughter also and then he should not transfer his estate. In great excitement with the tears in his eyes, he said that if somebody did something to me like he did, this person would have been his enemy to the end of his years. Such was the state of his soul at that time and he added that I even did not think to separate from you, to part from you. It is only you who are to blame» (Транскрипт: 24).

154

Это ответ на сообщение Петровой о том, что Толстой говорил ей (отвечая на ее гнев по поводу его рассказа «В гавани», где он посмеялся над общими знакомыми — девочками Цветаевыми и феодосийским их приятелем П. Лампси), что он пишет рассказы для денег: «ему глубоко плевать на то, какое впечатление произведет его рассказ в газете, попадающей затем в кл<озет>» (Волошин 1999: 142–142).

155

Пьеса Августа Стриндберга «Графиня Юлия: реалистическая трагедия» вышла по-русски в 1908 г.

156

Речь идет об участии Софьи в выставке «Магазин» (1916 г.).

157

Волькенштейн Федор Федорович (1908–1985) — физикохимик, член-корреспондент АН СССР.

Транскрипт несколько иначе рассказывает этот эпизод: «I called him and on telephone I asked him to explain his behaviour. The conversation was very short. The daughter has to live in that place where she will be more comfortable and better. As to me I am not the right person to bring her up because I am not the person who can live in family life. It will be better for the girl to live with me. The Kandaurovs began to insist on my agreeing to that and so my daughter began to live with AN. In 1915 we finally stopped our relationship and I fully devoted myself to painting» (Транскрипт: 25).

Закон был на стороне отца, поскольку разрушила брак мать. Но вспомним, что в метрике Марьяны мать не была указана — дочь была записана на отца. У Софьи могло вообще не быть на нее прав.

160

Софья путает. Профессиональный союз художников-живописцев Москвы был создан в апреле 1917 г. с целью объединения всех групп. Во временный совет союза входили К. А. Коровин, П. В. Кузнецов, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк и др. В задачи союза входило устройство выставок, аукционов, лекций и т. п. В 1918 г. были организованы две выставки союза.

«Аквариум» был в поздние 30-е годы, когда авангард вышел из фавора, «сослан» в Омский музей.

162

Имеется в виду коллаж, примененный Пикассо впервые в 1911–1912 гг, («Натюрморт с плетеным стулом»).

163

В 1914 г. Татлин организовал у себя в студии «Первую выставку живописных рельефов». Выставленные им «материальные подборы», или «контррельефы» — трехмерные коллажи из железа, картона, дерева, стекла, штукатурки и т. д., иногда с готовыми предметами или их фрагментами и отчасти обработанные живописными средствами, — стимулировали новое понимание пространства. Считается, что с них началась конструктивистская линия в русском авангарде, линия материаловедения, в противовес отвлеченно-знаковому супрематизму Малевича. Последовали выставки 1915 г. «Трамвай Б», «1915 год» и «Магазин» (1916), в котором участвовала Софья (см. Толстая 2008).

164

«Бубновый валет» — так называлась московская выставка 1910 г. Название это, взятое из тюремного жаргона, означало «мошенник»: на тюремной робе был нашит ромб — «бубновый туз». Так же стала называть себя и группа художников — участников выставки: М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, А. В. Куприн, Р. Р. Фальк. Выставка с ее упором на народное и уличное искусство — вывески, лубок, роспись — произвела фурор. Вскоре из группы вышли Ларионов и Гончарова. Группа «Бубновый валет» просуществовала почти до 1917 г. Группа сочетала примитивизм с сезаннизмом. Здесь имеется в виду, конечно, не первая выставка группы, а последующие ежегодные выставки, 1913 и 1914 гг.

165

См.: Лавров 2002. То же в: Лавров 2007: 415–426. См. также: Янгиров 1998. Разночтения в заглавии журнала (правильно «искусства») встречаются довольно часто.

166

В издательский план, составленный Якобсоном, Хлебников вписал: «Завещание. Озаглавить отдел статей „Книга заветов“. У Софьи Исааковны Дымшиц есть статьи: „К художникам мира“ и „Ритмы человечества“. Они должны быть включены в собрание. В. Хлебников» (Харджиев 1997-2: 270).

167

Бруни Лев Александрович (1894–1948) — художник, член объединений «Мир искусства», «Маковец», «Четыре искусства».

168

С самим Толстым Хлебников познакомился еще в 1909 г. — и счел его архаистом: 16 октября он писал Е. Н. Хлебниковой: «Я познакомился почти со всеми молодыми литераторами Петербурга — Гумилев, Ауслендер, Кузмин, Гофман, гр. Толстой и др., Гюнтер <…> У Толстого вода современника Пушкина» (Хлебников: 286–287).

169

В имеющихся рукописных материалах этого эпизода нет.

170

Этого фрагмента в известных нам текстах нет.

171

См. выше пунинскую цитату.

172

Слово «пышная», возможно, как-то реагирует на цитированное выше описание Вербиной в «Плавающих-путешествующих».

173

Леонтий Котомка (Желткевич, Ирина Зеленая и др.) — псевдоним Владимира Иосифовича Зеленского, поэта-социал-демократа, организатора большевистского союза молодежи, печатавшегося в то время в газете «Правда» и выпускавшего в 1918 г. сатирический журнал «Соловей» (впоследствии — сотрудника Известий и Гослита).

Несомненно, ошибка наборщика, не разобравшего і десятеричного в слове брюшами.

175

Кафе поэтов.

176

Впервые в журнале «Солнечное сплетение» (2000. № 14–15).

177

Эти наброски использованы в повести Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» в 1923 г.

Я благодарю А. Парниса за это наблюдение.

«Цицерон», 1829.

180

Сюжет поэмы В. Хлебникова «Шаман и Венера».

181

Волькенштейн Федор Федорович (1908–1985) — физико-химик, член-корреспондент АН СССР.

182

Общее дело. 1920. № 97.

183

Первые наброски к роману печатались в сентябре 1918 г. в газете «Южный край», продолжавшей выходить в гетманском Харькове; рассказ «В бреду» (где впервые появляется офицер, служащий в Красной армии во время Гражданской войны, строгая девушка, в которую он влюблен, и сюжет о его переходе к белым) читался в конце 1918 г. в Одессе на «Среде»; первые главы романа были из Парижа посланы в Одессу и опубликованы в газете «Одесский листок» в новогоднем номере под наступающий 1920 г. — в самом конце добровольческой власти в Одессе, до парижской их публикации.

184

Чайковский Николай Васильевич (1850–1926) — общественный и политический деятель, народник, организатор религиозной коммуны в Америке, вернулся в 1907 г., создавал кооперативное дело, стал кадетом, затем народным социалистом. Член Учредительного собрания. Один из создателей Союза возрождения России. Возглавлял Северное коалиционное правительство в Архангельске. В Париже с 1919 г., был членом Русского политического совещания, выступал за интервенцию. Впоследствии возглавлял эмигрантский Союз писателей и журналистов, в этом качестве стал адресатом письма Толстого, объявляющего о своем разрыве с эмиграцией.

185

Львов Георгий Евгеньевич (1861–1925) — князь, один из руководителей Объединенного комитета Земско-городского союза, кадет, член I Государственной думы, глава Временного правительства (март — июнь 1917), представитель Омского правительства в США и Западной Европе. Эмигрировал в 1918 г. во Францию, возглавлял Русское политическое совещание в Париже. В середине 1920-х уже работал батраком, умер в бедности. Толстой его любил и оставил его превосходный портрет в повести «Эмигранты». В 1919 г. они в Париже вдвоем написали и издали по-русски и по-французски антибольшевистскую брошюрку «A nos frêres aineis!» («К нашим старшим братьям!»). Племянница Толстого Ольга Мстиславна всю жизнь прожила в бывшей квартире Львова в Париже, очевидно перешедшей в эмигрантское общественное пользование.

186

Борис Эммануилович Нольде, барон (1876–1948) — юрист, ученый, дипломат. В 1916–1917 гг. — директор 2-го департамента МИД. Кадет (член Партии народной свободы). В марте-мае 1917 г. — товарищ министра иностранных дел П. Н. Милюкова. В октябре 1917 г. вошел в состав Предпарламента. Весной 1918 г. вошел в антибольшевистскую организацию «Правый центр». Летом 1919 г. эмигрировал, был одним из организаторов русского отделения при Сорбонне, преподавал. Во время Второй мировой войны занимал антинацистскую позицию. С 1947 г. был председателем Института международного права.

187

Алданов Марк Александрович (настоящая фамилия Ландау, 1886, Киев — 1957, Ницца). Ученый-химик, философ. Учился в Киеве и Париже. Входил в партию народных социалистов. В 1918 г. — секретарь Союза возрождения России. С 1919 г. в эмиграции в Париже, с 1940 г. в Америке. Писал исторические романы. Сотрудничал в «Современных записках» и «Новом журнале». Не принял сменовеховства Толстого и порвал с ним отношения.

188

Фондаминский (Фундаминский) Илья Исидорович (псевд. Бунаков) (1880–1942) — эсер, политический деятель, публицист, издатель, редактор. В 1918 г. в Москве участник «Союза возрождения», издавал газету «Возрождение» (с М. Вишняком). В 1919 г. эмигрировал. В Париже редактировал журнал «Современные записки». Один из организаторов «Лиги православной культуры» (1930). Был женат на дочери чаеторговца Высоцкого, вместе с ней помогал русским эмигрантам во Франции. Участник Русского студенческого христианского движения и журнала «Новый град». Отказался бежать из Франции и погиб в Освенциме. Канонизирован Константинопольским патриархатом в 2004 г. и причислен к лику святых.

189

Вишняк Марк Вениаминович (1883–1976) — эсер, публицист, депутат и секретарь Учредительного собрания, в 1919 г. эмигрировал, в Париже редактировал «Современные записки». В 1922 г. — организовал в Берлине издательство «Геликон». С 1940 г. в США. В 1946–1958 гг. — редактор русского отдела американского еженедельника «Тайм».

190

Цетлин Михаил Осипович (псевд. Амари) (1882–1945) — русский поэт, эсер, один из наследников чайной фирмы Высоцкого; после революции 1905 г. эмигрант, в Париже основал издательство «Зерна». Летом 1917 г. вернулся в Москву, видимо, спонсировал оппозиционные издания — от однодневной газеты «Слову — свобода!», вышедшей в начале декабря 1917 г., до «Возрождения», выходившего поздней весной 1918 г. (см. Толстая 2006: гл. 2). В 1918 г. вместе с Толстыми и семьей выехал на юг, в 1919 г. эмигрировал во Францию, издавал журнал «Окно»; сотрудник «Современных записок», основатель и первый редактор (совместно с М. А. Алдановым) «Нового журнала». Цетлина Мария Самойловна (урожд. Тумаркина, 1882–1976) — его жена, ученая женщина, также наследница Высоцкого, меценатка. Резко осудила Толстого за сменовеховство и порвала с ним отношения. Коллекционеры живописи. Собранные ими картины находятся в музее Цетлиных при Музее русского искусства в Рамат-Гане (Израиль); их книжное собрание — бесценное пособие для изучения русского XX в. — хранится в Национальной библиотеке в Иерусалиме.

191

Авксентьев Николай Дмитриевич (1878–1943) — лидер партии эсеров, член ЦК; В 1917 г. председатель Всероссийского Совета крестьянских депутатов («Совета Республики»), министр внутренних дел; один из организаторов выступления юнкеров в Петрограде, руководитель Комитета спасения родины и Революции, затем — Союза возрождения России. В 1918 г. — председатель Уфимской директории. С конца 1918 г. — эмигрант.

192

Полнер Тихон Иванович (1864–1935) — журналист, историк, издатель, в Париже с 1919 г., основатель и руководитель издательства «Русская земля» (1920–1922). Член Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции. Был также соредактором журналов «Голос минувшего» и «Борьба за Россию». Автор мемуарных книг «Лев Толстой и его жена. История одной любви» (Париж, 1928) и «Жизненный путь князя Георгия Евгеньевича Львова: Личность, взгляды, условия деятельности» (На правах рукописи. Париж, 1932. Издание друзей).

193

Одновременно в поисках средств Толстой пристраивает свою комедию «Любовь — книга золотая», написанную и читанную еще в 1919 г. в Одессе — он дорабатывал ее на увозившем их в эмиграцию пароходе «Кавказ». Комедия появилась в печати в Париже в 1920 г., но поставлена была только весной 1922 г. в экспериментальном театре «Старая голубятня». Толстой, к тому времени уже переехавший из Парижа в Берлин, на премьере не присутствовал.

194

Д. А. Толстой рассказывал, уже после смерти Ф. Ф. Волькенштейна, и я записала этот рассказ: «Воспоминание Фефочки» — «Толстой пришел на рю Ренуар к маме и говорит: „Вот последние 15 франков. Надо пойти в аптеку и купить на них самого лучшего яда. Сперва отравим Никиту с Митькой, потом Юлию Ивановну, а потом выпьем сами“. Мама взяла деньги и ушла. Я подошел к Толстому: „Алеша!“ Он стоял, барабанил по стеклу. Мама вошла, в руках у нее был сверток: пять бифштексов и бутылочка вина. Толстой просветлел. Больше о самоубийстве речи не было». Этот рассказ даже мелькнул в газетном интервью времен перестройки (Толстой Д. 2002).

195

Милюков Павел Николаевич (1859–1943) — лидер Конституционно-демократической партии (Партии народной свободы), министр иностранных дел Временного правительства в 1917 г. Был избран в Учредительное собрание, но уехал на Дон формировать Добровольческую армию. В ноябре 1918 г. в Европе организует поддержку Белого движения. С 1920 г. — во Франции, где возглавил Союз русских писателей и журналистов в Париже. С 27 апреля 1921 г. по 11 июня 1940 г. редактировал выходившую в Париже газету «Последние новости» — наиболее авторитетное издание русской эмиграции. В эмиграции написал «Историю второй русской революции» и другие труды. Позднее поддерживал имперскую политику Сталина и во время войны занял патриотическую позицию.

196

Волькенштейн Федор Акимович (1874–1937) — адвокат-криминалист, друг Керенского и Родзянко; впоследствии, в начале 1920-х гг., жил в Краснодаре, дружил с Елисаветой Ивановной Дмитриевой (Васильевой).

197

См. гл. 4: Толстой с Крандиевской венчались весной 1917 г., когда церковь только что была отделена от государства, уже после рождения Никиты.

198

Лухманова Надежда Александровна (урожд. Байкова, 1840–1907) — плодовитая писательница. Популярна была ее книга «Двадцать лет назад. Рассказы институтки» (СПб., 1895) (в 1896 г. вышла в изд. А. Ф. Девриен под заглавием «Девочки» с 10 рисунками художницы Е. П. Самокиш-Судковской). Лухманова также занималась переделкой французских мелодрам и фарсов, например знаменитой «Мадам Сан-Жен» Сарду. Писания Лухмановой были образцом дурного вкуса.

199

Желиховская Вера Петровна (1835–1896) — русская писательница, сестра Е. П. Блаватской, дочь Е. А. Ган, двоюродная сестра С. Ю. Витте. Автор повестей «Как я была маленькой» и «Мое отрочество». Печаталась в детских и семейных журналах. Писала также на оккультные и фантастические темы.

200

Самокиш-Судковская Елена Петровна (1863–1924) — русская художница. Училась в Гельсингфорсской художественной школе у В. Верещагина и в Париже у Ж. Бастьен-Лепажа. Знаменитый иллюстратор детской книги, автор рекламных плакатов и открыток. Для ее работ характерна слащавость и коммерческий пошиб.

201

Эмигрантское стояние перед парижскими витринами тематизировано и в собственном стихотворении Дон Аминадо «1920» (1921): поэт, «Приехавший из северной страны / Зачеркнутой на европейской карте», любуется многоцветными шелками парижских галстуков — впрочем, уверенный, что и тут конец близок:. «И облекут намыленные шеи / Общедоступною веревочной петлей» (Дон Аминадо 1951: 35–36).

202

Ре-Ми — псевдоним художника Ремизова-Васильева Николая Владимировича (1887–1975), известного иллюстратора, плакатиста и карикатуриста. Сотрудничал в журналах «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», в эмиграции жил в Париже и, с 1922 г., в США, с 1939 г. художник в Голливуде. Умер в Калифорнии.

203

Лев Толстой в записках, процитированных первым его биографом Бирюковым, писал:

«Так вот он-то [Николенька] объявил нам, что у него есть тайна, посредством которой, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми, не будет ни болезни, никаких неприятностей, никто ни на кого не будет сердиться, и все будут любить друг друга, все сделаются „муравейными“ братьями (вероятно, это были моравские братья, о которых он слышал или читал, но на нашем языке это были муравейные братья). И я помню, что слово „муравейные“ особенно нравилось, напоминая муравьев в кочке. Мы даже устроили игру в муравейные братья, которая состояла в том, что садились под стулья, загораживая их ящиками, завешивали платками и сидели там в темноте, прижимаясь друг к другу. Я, помню, испытывал особенное чувство любви и умиления и очень любил эту игру. „Муравейные братья“ были открыты нам, но главная тайна о том, как сделать, чтобы все люди не знали никаких несчастий, никогда не ссорились и не сердились, а были бы постоянно счастливы, эта тайна была, как он нам говорил, написана им на зеленой палочке и палочка эта зарыта у дороги, на краю оврага старого Заказа, в том месте, в котором я… просил в память Николеньки закопать меня» (Бирюков 2002-1, гл. 4).

Ср. наблюдение Олега Лекманова о забавных параллелях между этой вещью Толстого и детскими рассказами Хармса: «Как известно, Лев Николаевич Толстой очень любил детей, а Даниил Хармс очень не любил Алексея Николаевича Толстого. Впрочем, детей он тоже не очень любил, хотя и создавал для них разнообразные произведения. В одном из таких произведений, носящем длинное заглавие „О том, как Колька Панкин летал в Бразилию, а Петька Ершов ничему не верил“, описаны приключения двух ленинградских мальчишек, которым, в частности, достается от малолетних хулиганов, живущих в Ленинградской области. Кольке Панкину хочется, чтобы эти хулиганы были бразильскими аборигенами: „Колька Панкин и Петька Ершов вылезли из аэроплана и пошли навстречу туземцам. Туземцы оказались небольшого роста, грязные и белобрысые <…> Туземцы кинулись на Кольку и стали его бить <…> Избив как следует Кольку, туземцы, хватая и бросая в воздух пыль, убежали“.

Цикаду из этого отрывка содержит детская повесть Алексея Толстого „Как ни в чем не бывало“, где рассказано о приключениях двух маленьких братьев — Никиты и Мити. Действие повести разворачивается в Ленинграде. „Вот между деревьями появились мальчишки. Они кривлялись, высовывали языки, размахивали папками и дико приплясывали. Никита сразу понял, что это дикари <…>

— Эй, вы, в лодке! Подчаливай к берегу, уши вам надерем! — закричали дикари, чернокожие черти <…>

— Подъезжайте, мы вас бить будем! — кричали они, кучей подбегая к берегу“.

Но и этот пример придется если не забраковать, то подвергнуть сомнению как идеальный. Дело в том, что свое путешествие Никита и Митя предпринимают под впечатлением от „похождений Макса и Морица“. Речь идет о книжке любимого писателя Даниила Хармса Вильгельма Буша „Макс и Мориц“ (Пг., 1923). Бушу Хармс подражал <…>» (Лекманов 2001: 2).

По семейной версии, она умерла от голода во время войны, отказавшись от немецкой поддержки, полагавшейся русским эмигрантам.

206

Барятинский Владимир Владимирович (1874–1941) — драматург, театральный деятель, критик. В «Зеленой палочке» напечатал рассказ «Страшная история» (№ 5–6).

207

Василевский (Не-Буква) Илья Маркович (1882–1938) — фельетонист, критик, в 1905–1907 гг. сотрудник сатирических журналов, издатель газеты «Свободные мысли», редактор журнала «Образование», в 1915–1917 гг. редактировал «Журнал журналов» (все в Петербурге). В 1918 г. издавал «Свободные мысли» в Киеве, в 1919 г. в Одессе издавал газету «Современное слово»; в 1919 г. в Константинополе издавал еженедельник «Русское эхо», в Париже в 1921 г. возобновил «Свободные мысли»; в 1922 г. переехал в Берлин, работал в «Накануне», в 1923 г. вместе с Толстым вернулся в СССР, заведовал редакцией журнала «Изобретатель». Расстрелян.

208

В «Зеленой палочке» Судейкин печатал свою графику. В Париже Толстой писал о творчестве Судейкина в журнале «Жар-птица» в 1921 г.

209

Лукомский Георгий Крескентьевич (1884–1952) — русский историк искусства и художник. Изучал русскую дворянскую старину: усадьбы, архитектуру русского классицизма, прикладное искусство и т. п.

210

Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921) — знаменитый и плодовитый писатель-натуралист. В «Зеленой палочке» публиковал очерки о русских писателях — Достоевском, Л. Андрееве и др. Илья Ефимович Репин (1844–1930) был жив, но оказался эмигрантом — деревня Куоккала, где был его дом, осталась в независимой Финляндии.

211

Автором этой повести был Александр Александрович Яблоновский (Снадзский, 1870–1934), бывший политический фельетонист газеты «Киевская мысль» (1905–1916), с 1916 г. сотрудник «Русского слова», в 1918 г. опять в Киеве, в газетах «Утро», «Вечер» и опять в «Киевской Мысли», в 1920 г. — в Ростове, из Новороссийска попал в Египет, затем в Берлин, с 1925 г. в Париже. Сотрудничал в «Общем деле», «Руле», «Возрождении», «Сегодня» (Рига) и др. В 1921–1925 гг. жил в Берлине. На Первом съезде русских зарубежных писателей в Белграде (1928) был избран председателем Совета Союза русских писателей и журналистов. Повесть «Приключения Миши Шишмарева» А. А. Яблоновского, возможно, подтолкнула Толстого на соревнование, и результатом был рассказ о Никите Рощине.

212

Коган Петр Семенович (1872–1932) — марксистский критик. После революции редактор журнала «Печать и революция», ректор МГУ, президент Государственной академии художественных наук.

213

Полонский Вячеслав Павлович (Гусин, 1886–1932) — марксистский критик, журналист, большевик. В 1926–1931 гг. редактировал «Новый мир».

Об эмигрантских стихах Струве см.: Тименчик 2003.

215

А вот третья часть опуса Струве (есть и четвертая — пререкания детей с няней, укладывающей их спать): «III. Пышный завтрак был гостям предложен, / Собралось их много в этот день, / Был уезд, что улей, потревожен, / Изо всех слетались деревень. / Дом велик, легко гостей вмещает — / Вот внизу за шахматами дед / С другом по бригаде вспоминает / Дни наполеоновских побед. / А для нас второй этаж открыли. / Там тесней. Идет от печек зной. / За столом в порядке рассадили. / Вьется пар из миски расписной. / А потом танцмейстер Франц Петрович[,] / Славный немец, маленький горбун, / К нам пришел и, понахмурив брови, / Скрыв улыбку, так промолвил: — Nun, / — Вечером для взрослых представленье / — Я имею в очень поздний час, / — Meine Kinder, вам же развлеченье / — Приказал Grossvater дать сейчас. / Мы витою лестницей вприпрыжку / Быстро так спустились в малый зал, / Что с своею скрипкою под мышкой / Бедный немец еле поспевал. / Подан знак, и струны зазвучали — / Нежные, заманчивые сны… / Целый час нас славно потешали / Дедовы любимцы плясуны. / IV. Спать пора ложиться, дети» и т. д.

Второе стихотворение Струве, без названия, появилось в следующем, четвертом номере «Зеленой палочки»: «Заскучала ты сегодня, детка / Надоел до смерти красный мячик, / Неприятны все тебе забавы. / Хуже всех фарфоровая кукла. / Чтоб жилось нам веселей и лучше, / Не пойдем мы больше в магазины» и т. д. Избалованная «детка» здесь неуловимо похожа на утрированно наивных лирических героинь Гумилева и Ахматовой, в интерьерах которых водятся куклы и красные — правда, не мячики, а зонтики, — но которые все же не вполне на месте в детском журнале.

217

Писательница Надежда Бромлей (1884–1966) была почти ровесницей Толстого.

Впоследствии ее детские рассказы переиздавались, входили в детские сборники «Подружка» и др., печатались в хрестоматии «Родная речь» (Оклянский 1987: 218–243).

219

Желтухин не только птичка, но и чудак, один из персонажей комедии Толстого «Касатка» (1915). Его в 1923 г. сыграл в постановке Рижского русского театра сам Толстой.

220

М.б., от названия породы лошадей клеппер? Лошадку маленького Алеши звали Копчик.

221

У А. Л. Бостром кота зовут Василий Иванович. В русском переводе «Кота в сапогах» Людвига Тика кот назван Васькой. Перевод сделан Вас. Гиппиусом для журнала «Любовь к трем апельсинам» (1914. № 1).

222

Имеется в виду, по-видимому, ежиная уязвимость снизу. Ассоциацию подкрепляет *фр.* aiguille или aguille — иголка или острие.

223

«Каширская старина» (1871) — «народная драма» славянофила и консерватора Дмитрия Васильевича Аверкиева (1836–1905), написанная на грубой и забавной смеси старинного и современного языка; возможно, стилистический рецепт Аверкиева отозвался потом в «Петре Первом» Толстого.

См. мою статью «О лазоревых цветах, пыльных лучах и золотых ключах» (Толстая 2003: 203, 208–211).

225

Эту статью Толстого в извлечениях перепечатала петроградская «Жизнь искусства» за 28-29-30 декабря, предварив ее следующими словами: «В номере от 5 декабря „Последних новостей“ [,] издающихся в Париже, помещена статья Ал. Н. Толстого, озаглавленная „В театре“. Статья вызвана впечатлениями открывшихся в Париже спектаклей Бапиевской „Летучей мыши“». К этому введению дана сноска: «А. Н. Толстой, которого трудно заподозрить в дружеских чувствах к Советской России, передает и подтверждает мнение крупного французского театрального деятеля Копо о наших театрах. Наши враги, как видно, даже в области искусства, начинают признавать сделанное Советской властью. Ред.» Театр Балиева к числу сделанного советской властью мог быть отнесен лишь условно: в конце 1918 — начале 1919 г. он играл в белой Одессе, а после ее падения отправился на белый же Кавказ. В 1920 г. «Летучая мышь» не вернулась из Парижа.

Волошинское определение вспомнил, скорее всего — с подачи самого Толстого, приятель и соавтор его в середине 30-х годов А. Старчаков: «Возникает течение (Ал. Н. Толстой, Е. Замятин, М. Пришвин, Вс. Иванов), которое условно может быть названо неореалистическим» (Старчаков: 6–7). В настоящее время это понятие расширено до полной бессмыслицы.

227

Впервые: Толстая 2005.

228

Рассказ вышел в крохотной газетке профсоюза печатников «Утро Москвы» — приложении к газете «Вечер Москвы». Источник этот нашел А. Ю. Галушкин. См.: Толстая 2006: 427–429.

229

Издательство «Слово» (1920–1935) было частью мощного немецкого концерна «Ульшейн» и являлось самым крупным и стабильным русским книгоиздательским предприятием в Германии. Ориентация его была либерально-кадетская. Директором был И. В. Гессен.

230

Издательство И. П. Ладыжникова, главного фактотума Горького в издательской деятельности, начало свое существование в 1905 г. как неподцензурное издательство РСДРП в Женеве. В 1914–1917 гг. Ладыжников работает в России над проектами Горького. В 1921 г. он выезжает в Берлин и возобновляет свое издательство, действовавшее до 1927 г. Оно обслуживало эмигрантского читателя, публикуя классику, учебники и современных авторов, приемлемых для большевиков.

231

Издательство «Эпоха» основано было в 1921 г. в Петрограде К. Чуковским и Е. Замятиным, в 1922 г. в Берлине открылось его отделение, которое возглавил Соломон Гитманович Каплун (1883–1940), позднее, в 1923–1925 гг., издатель горьковской «Беседы». Каплун разорился, разрешив ввоз «Беседы» в РСФСР; власть не поощряла ее закупку, и тираж остался нераспроданным. Он переехал в Париж, сотрудничал в газете «Последние новости», погиб в 1940 г. при оккупации Парижа нацистами.

232

Издательство «Скифы» основано было в Берлине левыми эсерами, действовало в 1920–1924 гг., издавало Блока, Есенина, Л. Шестова, книги по естествознанию и технике (иногда по советским заказам).

233

Издательство «Геликон», основанное в Москве (1917), принадлежало Абраму Григорьевичу Вишняку (1895–1943). Он эмигрировал, в Берлине в 1921 г. возобновил «Геликон». С 1926 г. до середины 30-х гг. в Париже, изредка издавал книги под маркой «Геликона», затем в Праге. Арестован в 1941 г., погиб в лагере в 1943 г. Издавал сочинения М. Цветаевой, Б. Пастернака, И. Эренбурга. «Геликон» прославился художественным вкусом и высоким качеством полиграфии.

«Огоньки» (1922, Берлин) — издательство А. Г. Левенсона.

235

Устрялов Николай Васильевич (1890–1937) — публицист и политический деятель, идеолог сменовеховства. Приват-доцент Московского университета, крупный кадетский лидер, один из руководителей Бюро печати при правительстве Колчака, редактор омской газеты «Русское дело». Затем профессор в Харбине, в 1935 г. вернулся в СССР, преподавал. В 1937 г. Устрялов был арестован и убит в тюрьме (официально — покончил с собой).

236

Ключников Юрий Вениаминович (1886–1938) — правовед (до 1917 г. приват-доцент Московского университета), журналист, писатель. Член Партии народной свободы. В 1918 г. издавал с Устряловым еженедельник «Накануне» в Москве, затем управделами Министерства иностранных дел при Директории и Колчаке, представитель Омского правительства на Версальской конференции. Затем в Париже (где в 1921 г. пишет примиренческую пьесу «Единый куст») и с конца 1921 г. в Берлине. Основной автор и организатор сборника и журнала «Смена вех». Один из редакторов берлинской «Накануне» (до конца лета 1922 г.). В 1922 г. Ключников — эксперт советской делегации по вопросам международного права на Генуэзской конференции. В 1923 г. вернулся в РСФСР, заведовал Кабинетом международной политики в Коммунистической академии. В 1935 г. выслан на 3 года в Карелию за «антисоветскую агитацию». В 1937 г. вновь арестован и в 1938 г. расстрелян.

237

Потехин Юрий Николаевич (1890 — после 1938) — журналист, литератор, кадет. Вместе с Устряловым и Ключниковым издавал в начале 1918 г. в Москве еженедельник «Накануне», участник Белого движения, с 1920 г. в эмиграции в Париже, с февраля 1921 г. участник группы «Смена вех», с 1922 г. в Берлине, член редколлегии газеты «Накануне» (1922–1923), в 1923 г. вернулся в Россию, возглавлял московские издательства «Новые вехи» (1923–1924), «Новый век» (1925–1926), член редколлегии журнала «Советское строительство» (1927–1928), в середине 1930-х гг. арестован, погиб в заключении.

238

Кирдецов (Дворецкий) Григорий Львович (И. Э. Фиц-Патрик, 1880–1938?) — писатель, журналист, профессор-экономист. Сотрудник либеральных изданий: «Мира Божьего», «Вестника Европы», «Биржевых ведомостей», «Русской воли». Сотрудничал также в «Энциклопедическом словаре Брокгауза — Ефрона» и «Еврейской энциклопедии». В 1918 г. эмигрировал, жил в Дании и Чехословакии и в 1919 г. прибыл в Ревель (Таллин) уже в качестве английского корреспондента. Был редактором отдела агитации и печати Политического совещания при Юдениче. Издавал газету «Свободная Россия», официоз Северо-Западного правительства (1919–1921). После провала похода генерала Юденича на Петроград издал «полупокаянную», по выражению Воронского, книгу «У ворот Петрограда» (1919–1920), в которой Белая армия подвергнута жесткой критике. Затем оказался соредактором газеты «Накануне», потом, после ухода из нее Ключникова, единоличным редактором: газета при нем стала откровенно официозной и быстро теряла своего читателя. В середине 1920-х гг. Кирдецов вернулся в СССР, работал в НКИД, служил пресс-атташе советского посольства в Италии (был одним из редакторов «Аванти» — центрального органа Итальянской социалистической партии). С 1925 по 1931 г. редактор журнала «СССР» в Москве (и ведущий переводчик общественно-политических материалов с итальянского). До 1935 г. — контрольный редактор и научный сотрудник «Большой советской энциклопедии». В 1935 г. арестован и сослан, в 1938 г. вновь арестован и расстрелян.

Ср. несимпатичный портрет Кирдецова у Р. Гуля: «Редакция „Накануне“ занимала обширное помещение. Меня приняли С. С. Лукьянов и Г. Л. Кирдецов. <…> Г. Л. Кирдецов мне сразу не понравился. Он был уже в годах, отталкивающей внешности (Кирдецов — это был, кажется, псевдоним). По всем своим манерам он был типичнейший, видавший всякие виды и во всех водах мытый газетчик. Потом болтался где-то в Прибалтике, ни с какими сменовеховскими писаниями никогда не выступал и вдруг… оказался в редакторском кресле „Накануне“» (Гуль 1984: 200).

239

Лукьянов Сергей Сергеевич (1888–1938) — московский филолог, журналист. В феврале 1921 г. он прочел в Париже доклад о положительной эволюции большевизма в сторону государственного мышления, предлагая провести грань между большевиками (оппортунистами) и коммунистами (идейными интернационалистами). С 1922 г. в Берлине, член правления берлинского Дома искусств, соредактор газеты «Накануне», летом 1924 г. вернулся в Париж, редактор журнала «Наш Союз» (1926–1927), в 1927 г. выслан из Франции в СССР, главный редактор московского журнала «Journal de Moscou», летом 1935 г. арестован.

240

Дюшен Борис Вячеславович (1886–1949) — инженер, профессор, журналист. С 1921 г. в Берлине, ведущий сотрудник газеты «Накануне», позднее сотрудничал в берлинском отделении советского издательства «Знание». В 1926 г. вернулся в СССР.

241

Ветлугин А. (Рындзюн Владимир Ильич, 1897–1953) — журналист, прозаик. В 1917 г. печатался в московской оппозиционной газете «Луч правды», в 1918 г. — в газете анархистов «Жизнь», затем на юге в ростовской «Жизни», эмигрировал из Новороссийска в 1920 г. В Париже сотрудник «Общего дела», с 1922 г. в «Накануне», едет в Америку переводчиком Есенина и Дункан, в сентябре 1922 г. остается в Штатах, через год приезжает в Берлин корреспондентом от нью-йоркской прокоммунистической газеты «Русский голос», становится ее редактором в 1924 г., увлекается кино и уезжает в Голливуд в 1926 г. Делает карьеру, возглавляет сценарный отдел на MGM (Metro Goldwin Mayer) и даже сам становится продюсером.

242

Василевский (Не-Буква) Илья Маркович (1882–1938) — журналист, издатель газеты «Свободные мысли» (Петербург), в 1915–1917 гг. редактировал «Журнал журналов». В 1918 г. издавал «Свободные мысли» в Киеве, в 1919 г. в Одессе, также издавал газету «Современное слово», в Константинополе выпускал еженедельник «Русское эхо», в Париже в 1921 г. возобновил «Свободные мысли», но вскоре переехал в Берлин, где сотрудничал в «Накануне», в 1923 г. вернулся в СССР, заведовал редакцией журнала «Изобретатель». Репрессирован.

243

Петровская Нина Ивановна (1884–1928) — литератор, с 1911 г. жила за границей, в Италии, с 1922 г. в Берлине, с 1927 г. в Париже. Покончила с собой.

244

Минский Николай Максимович (Н. М. Виленкин, 1855–1937) — поэт, драматург, критик, переводчик, с 1906 г. в эмиграции в Париже, в 1913 г. вернулся в Россию, осенью 1914 г. уехал в Париж в качестве военного корреспондента, с 1921 г. в Берлине, председатель берлинского Дома искусств (1922–1923), с февраля 1923 г. председатель Профессионального союза переводчиков в Германии, с 1927 г. в Париже, затем сотрудник советского полпредства в Лондоне.

245

Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867–1941) — литературный критик, переводчица с английского. Освещала современную западную литературу в журналах «Северный вестник», «Вестник Европы», «Русская мысль» и др. и русскую литературу в иностранных журналах. С 1922 г. в Берлине, работает в «Накануне» вместе с Минским, с которым она знакома 40 лет, и выходит за него замуж, затем с ним в Лондоне. Умерла в Нью-Йорке.

246

Ященко Александр Семенович (1877–1934) — юрист, журналист, друг Толстого в 1910-х гг. Весной 1919 г. едет в Берлин экспертом по международному праву в составе первой советской делегации, но становится невозвращенцем. В Берлине — участник группы «Мир и труд» и журнала «Жизнь» В. Станкевича и газеты «Голос России». В 1921 г. издает литературно-библиографический журнал «Русская книга» (с 1922 г. «Новая русская книга»), объединяющий информацию о писателях России и зарубежья. С осени 1924 г. переехал в Каунас, где заведовал университетской кафедрой международного права.

247

Соколов-Микитов Иван Сергеевич (1892–1975) — писатель, печатался с 1918 г. Служил в торговом флоте, в 1920 г. списан на берег в Гулле, с 1921 г. в Берлине, в 1922 г. вернулся в Россию. Участвовал в арктических экспедициях О. Ю. Шмидта, в спасении ледокола «Малыгин». Постоянно жил в деревне, путешествовал по России. Написал воспоминания «Давние встречи» с очерками о писателях и ученых.

248

Дроздов Александр Михайлович (1896–1963) — прозаик, офицер Добровольческой армии, эмигрировал, с 1921 г. в Берлине. Издавал журнал «Сполохи» (1922–1923). В конце 1922 г. перешел на сменовеховские позиции, вернулся в Россию в 1923 г., работал в издательствах.

249

Алексеев Глеб Васильевич (настоящая фамилия Чарноцкий, 1892–1938; не отсюда ли булгаковский Чарнота из «Бега»?) — прозаик, журналист. Служил в авиации, затем участник Белого движения; эмигрировал, с января 1922 г. в Берлине, возглавил литературно-художественное объединение «Веретено», затем сблизился со сменовеховцами и в 1923 г. вернулся в Москву, в 1938 г. арестован и расстрелян.

250

Гуль Роман Борисович (1896–1986) — писатель, с 1919 г. в эмиграции в Германии, в Берлине с 1922 г. секретарь редакции «Новой русской книги», в 1924 г. — редактор «Литературного приложения» к «Накануне», с 1933 г. во Франции, с 1950 г. в США, секретарь (с 1952 г.), затем редактор (с 1959 г.) «Нового журнала».

251

«Эпопея» — литературный ежемесячник под редакцией Андрея Белого. 1922: № 1 — апрель, № 2 — сентябрь, № 3 — декабрь. Москва; Берлин: Геликон. 1923: № 4 — июнь. Берлин: Геликон. Большую часть журнала занимали «Воспоминания о Блоке». Название «Эпопея» нацелено было на новый героизм, идущий на смену декадентскому распаду: «…под дребезгами косноязычно приподнимается грядущее целое начала культуры и искусств XXI века огромными, несуразными эпопейными формами», — писал он в предисловии к первому номеру журнала. Белый провидел восстание сверх-Я, Индивидуума (противопоставленного Я, личности — если личность противостояла коллективу, то Индивидуум венчал и завершал коллективный этап). В качестве редакционной статьи в № 1 помещена статья Белого «Максим Горький. По поводу 30-летнего юбилея». В журнале опубликована хроника «Всеобщее восстание. Временник Алексея Ремизова», повести В. Лидина, Б. Пильняка, Алексея Толстого, рассказ П. Муратова, стихи Ю. Балтрушайтиса, А. Белого, Г. Иванова, В. Казина, С. Клычкова, Н. Крандиевской, А. Кусикова, Б. Лившица, Г. Петникова, В. Познера, И. Одоевцевой, Н. Оцупа, А. Ремизова, М. Цветаевой, В. Ходасевича и др., литературная критика Цветаевой (ее очерк о поэзии Пастернака «Световой ливень»), Ходасевича (статья об И. Анненском) и важная теоретическая статья В. Шкловского «О теории комического».

252

Воспоминания о Блоке // Эпопея. Литературный ежемесячник под редакцией Андрея Белого. № 1 — апрель, № 2 — сентябрь, № 3 — декабрь. № 4. 1923 — июнь. Берлин: Геликон. Еще в Берлине из «Воспоминаний о Блоке» вырастет первая его трехтомная мемуарная книга «Начало века» (берлинский вариант), в 1930–1932 гг. радикально им переработанная.

253

Ицхок-Нахман (Исаак Захарович) Штейнберг (1888–1957) — доктор права, левый эсер, был арестован, сослан. Депутат Учредительного собрания, затем член ВЦИК. В декабре 1917 г. — марте 1918 г. нарком юстиции. Эмигрировал, издал книгу о большевистском терроре. Жил в Берлине (где участвовал в издательстве «Скифы»), Лондоне, Австралии, Нью-Йорке. Стал одной из главных фигур в еврейской культуре; Шрейдер Александр Абрамович (1894–1930) — левый эсер, философ, в 1917 г. работал в петроградском «Знамени труда», в 1921 г. с Е. Г. Лундбергом основал (на деньги партии) издательство «Скифы» в Берлине и журнал «Вестник всех искусств» (см.: Белый — Разумник 1998: 236); Лундберг Евгений Германович (1887–1965) — литератор, философ, с 1917 г. принадлежал к ведущему ядру группы «Скифы» в Петрограде, летом 1920 г. эмигрировал в Берлин, основал издательство «Скифы», позднее возглавил первое советское издательство в Берлине «Бюро иностранной науки и техники», сотрудник газеты «Накануне», во второй половине 1920-х гг. вернулся в Россию.

254

Гессен Иосиф Владимирович (ранее Савельевич (Саулович), 1865–1943) — адвокат, публицист, издатель, историк, видный кадетский деятель, член II Госдумы. В 1906 г. с П. Н. Милюковым основал либеральную газету «Речь». В 1917 г. возглавляет Союз редакторов ежедневных газет, член Предпарламента; с января 1919 г. эмигрирует в Финляндию, с 1920 г. в Берлине, в 1920–1931 гг. соредактор кадетской газеты «Руль», непримиримо настроенной к любым формам возвращенчества и сотрудничества с советской властью. Он также возглавляет издательство «Слово», издает «Архив русской революции», председательствует в берлинском Союзе русских писателей и журналистов. С 1935 г. Гессен жил в Париже, с 1941 г. в США.

У Гессена в начале 1922 г. еще встречались писатели, которые впоследствии разойдутся по враждующим лагерям. В феврале он устроил вечер советского писателя Пильняка и эмигранта Толстого, на котором присутствовали и сменовеховцы, и праволиберальные литераторы, и даже советское официальное лицо — Л. Красин.

Белый по приезде в Берлин попал в пансион, где жил Гессен; ср.: «Присутствие редактора „Руля“ обнаружилось на следующий же день — за табль д’отом; и некто с знакомым вели разговор о Советской России с ним; и все трое отстаивали свои точки зрения в пределах корректности <…>» (Белый 1924–1925: 28). В «Одной из обителей царства теней» сказано, что «Руль» скоро начал выпады против Вольно-философской ассоциации, которую подозревал в большевизме.

Газета «Руль» позднее перепечатывала произведения лучших советских писателей, в том числе и уже вернувшегося Алексея Толстого — в 1924 г. из номера в номер републиковала «Аэлиту».

255

Тургенева Анна Алексеевна (1890–1966) — художница, антропософка, автор мемуаров.

256

Кусиков (Кусикян Александр Борисович, 1896–1977) — московский поэт-имажинист, в 1922 г. вместе с Пильняком выехал в командировку в Берлин, где остался, работал в «Накануне». С 1926 г. в Париже (Спивак: 251–255).

257

Белый познакомился с Д. С. Мережковским в конце 1901 г. у М.С. и О. С. Соловьевых и подпал под его влияние, отраженное во Второй (драматической) симфонии (1901) в фигуре религиозного философа Дрожжиковского (с его иронически охарактеризованным двойником Мережковичем). В 1903 г. отрывок из письма Белого Мережковскому под заглавием «По поводу книги Д. С. Мережковского „Л. Толстой и Достоевский“» помещен в 1-м номере журнала Мережковских «Новый путь». В 1905 г. Белый сближается с Мережковскими на волне общих революционных и религиозных устремлений и участвует в их тайной религиозной общине. Этот период нашел отражение в пьесе Мережковских и Д. В. Философова «Маков цвет» (1906). В конце 1906 г., потерпев крах в своих отношениях с Блоками (причем Мережковские и, особенно, сестры Гиппиус поддержали его против Блока), больной Белый приезжает в Париж и живет у Мережковских. В 1906–1908 гг. он публикует цикл из четырех критических очерков о Мережковском «Силуэт», «Трилогия», «Гоголь и чорт» и «Не мир, но меч», объединенный в одну статью в книге «Луг зеленый. Книга статей» (М., 1910) и перепечатанный в первоначальном виде в «Арабесках» в 1911 г. Позднее — после возвращения Мережковских из Парижа осенью 1908 г. — отношения охлаждаются. Летом 1921 г. Белый вспоминает о событиях начала века в поэме «Первое свидание», вскоре смерть Блока толкает его к написанию воспоминаний, в которых должно затрагиваться и идейное становление младосимволистов. Параллельно в 1920–1921 гг. идет его работа в Вольной философской ассоциации, где он обращается к осмыслению религии и творчества Достоевского и Толстого — несомненно, отталкиваясь от классического трактата Мережковского. В Берлине Белый печатает в «Эпопее» «Воспоминания о Блоке» и сразу же принимается за переделку их в книгу «Начало века», три тома которой пишет в течение 1923 г. и намеревается издать (в четырех томах) в издательстве «Эпоха». Однако это не удается, и «берлинская редакция» «Начала века» остается неопубликованной. При переделке ее в 1930–1932 гг. многие характеристики изменились: фигура Мережковского теперь еще более шаржируется, значение его принижается.

258

«Голос» — «Голос России» (1919–1922) — берлинская русская газета, с февраля 1922 г. принадлежала группе правых эсеров, ранее издававших в «Праге» газету «Воля России» (в 1922–1932 гг. там же издавался одноименный толстый журнал): В. Зензинов, С. Постников, М. Слоним и др. В газете сотрудничали Ремизов, Белый, Цветаева и др.

259

Passauerstrasse 3 — первый адрес Белого в Берлине. Отсюда он в мае уедет в Цоссен, а вернется уже в пансион Крампе на Виктория-Луизенплац 9, где проведет год и откуда уедет в Россию. Bei d'Albert — Белый жил в квартире бывшей жены пианиста Эугена д'Альбера (1864–1932), ср. в его письме матери от 6 марта 1922 г.: «Внешне я очень хорошо устроился; хозяйка, очень культурная дама, профессор пения, M-me d'Albert, жена (вторая и бывшая) известного пьяниста д'Альбер, за мной хорошо ухаживает» (Белый — Разумник: 237).

Тот же сюжет: взятие обратно своего обещания сотрудничать из-за связей с «Накануне» — прослеживается и в письме Белого А. С. Ященко (Флейшман и др. 2003:209). Дело в том, что свою переписку с Гессеном по поводу организации третейского суда (который в конце концов не состоялся) Ященко опубликовал в газете «Накануне» 1 мая 1922 г. Вполне возможно, что именно эта публикация или слухи о ее появлении могли встревожить Белого. В начале 1922 г., до появления «Накануне», Белый поместил в «Новой русской книге» три заметки. Однако приблизительно тогда же, когда он отказался от сотрудничества с Толстым, Белый написал и Ященко, уведомив, что не будет публиковаться в «Новой русской книге» — по крайней мере, в ближайшее время (письмо не датировано, но предположительно относится к весне 1922 г.). Свой отказ он объясняет занятостью и обещает возобновить сотрудничество позднее, ср.: «Милый Александр Семенович — предоставьте мне право, когда я буду здоровее, не так затормошен, когда кончу свою книгу о Блоке, без приглашения написать в „Новую Русскую Книгу“, где мне так хотелось бы сотрудничать, то, что обещал; если „Новой Русской книге“ тогда не понадобится статья, я напечатаю ее в другом месте» (Там же). Вполне резонно предположить, что причиной отказа Белого публиковаться у Ященко в «Новой русской книге» послужили сведения о том, что Ященко собирается или уже начинает сотрудничать у сменовеховцев. Неизвестно, что именно Белый обещал Ященко: в августовском номере «Новой русской книги» за этот год выходит его статья «К юбилею Максима Горького», она же опубликована и в «Голосе России» 24 сентября, а кроме того, еще и открывает 3-й, декабрьский номер его собственной «Эпопеи», причем все эти тексты почти полностью идентичны (Крюкова: 299 сн. 3). Не исключено, что весной Белый перестраховался — особенно если наша гипотеза верна и отказы Толстому и Ященко были написаны в результате одной и той же встречи и в одно и то же время; позднее же убедился, что Ященко, в отличие от Толстого, все же не воспринимался как одиозная фигура, хотя и продолжал сотрудничать с «Накануне» и в 1923 г. редактировал ее «Иностранное приложение».

261

«Беседа» (1923–1925, Берлин) — журнал литературы и науки, руководимый Горьким, А. Белым, В. Ходасевичем, профессорами Ф. А. Брауном и Б. Ф. Адлером.

262

Иванов-Разумник Разумник Васильевич (1878–1946) — русский литературный критик, левый эсер, идеолог «скифства». В советское время неоднократно подвергался преследованиям. Оказавшись после войны на Западе, опубликовал книгу мемуаров «Тюрьмы и ссылки». В 1920–1930-х гг. жил в Детском Селе, однако с Толстым не общался.

263

«Прочее время живота нашего в мире и покаянии скончати у Господа просим». — Просительная ектения на вечерне, 7.

Белый сдружился с сестрой своего будущего издателя С. Г. Каплуна и чиновника Петросовета Б. Г. Каплуна, Софьей Гитмановной Каплун, позднее женой советского поэта С. Д. Спасского (1898–1956), и коллегой по работе в Вольной философской ассоциации в 1920–1921 гг. в Петрограде. Она была антропософкой, позднее подвергалась репрессиям.

265

В газетной статье, появившейся 2 апреля в «Голосе России», С. Г. Каплун-Сумский обвинил в приспособленчестве младших «накануневцев» — Ветлугина и Илью Василевского-Небукву.

Аэлита (Закат Марса) // Красная новь 1922. № 6; 1923. № 1, 2.

Аэлита (Закат Марса). М.; Пг.; Недра, 1923.

Аэлита. Берлин: Изд. И. П. Ладыжникова, 1923.

269

НИОР РНБ. Ф. 386, № 250. См. об этом: Бритиков 1970: 12–15.

Об архетипизированной воде см.: Башляр 1990 passim.

Освальд Шпенглер и Закат Европы. М.: Берег, 1922.

Частично по материалам: Толстая Е. «Любовь Шапорина в работе над оперой „Декабристы“» (Толстая 2008в).

Федин подробнейше, иногда с восхищением, однако без особой любви посмертно изобразил Толстого, которого он знал по Берлину двадцатых, а затем по Детскому Селу, в своих романах конца 40-х годов «Необыкновенное лето» и «Первые радости».

Шапорина Л. В. Дневник. В 2 т. / Вступ. статья В. Н. Сажина, подгот. текста, коммент. В. Ф. Петровой и В. Н. Сажина. М.: Новое литературное обозрение, 2011. — Примеч. ред.

275

Сапунов Николай Николаевич (1880–1912) — русский художник-символист, живописец и театральный художник, связанный с группой «Голубая роза»; утонул во время лодочной прогулки по Финскому заливу.

Софья соединила здесь две картины: Ильи Репина «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года» (часто называемая «Иван Грозный убивает сына Ивана») и Николая Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе».

277

Тверской (Кузьмин-Караваев) Константин Константинович (1890–1944), актер, режиссер мейерхольдовского круга, летом 1912 г. играл в Териоках, член редакции журнала «Любовь к трем апельсинам», после революции один из основателей Лиговского театра, руководитель Кукольного театра марионеток, позднее режиссер и художественный руководитель БДТ. С 1936 г. выслан в Саратов. Погиб в годы сталинских репрессий: см. ниже.

278

Кругликова Елизавета Сергеевна (1865–1941) — художник-график, перед Первой мировой войной провела более десятилетия в Париже, где в ее мастерской собиралась русская художественная и литературная элита.

279

Янсон-Манизер Елена Александровна — известный в 1930-е гг. советский скульптор, специализировалась по декоративно-монументальной скульптуре (парковой и украшавшей станции метро).

280

Данько Елена Яковлевна (1898–1942) — в первой половине 1920-х гг. работала на Ломоносовском заводе, потом стала детской писательницей. Писала об изобретении фарфора («Китайский секрет», 1929) и о кукольном театре («Деревянные актеры», 1929). Автор многочисленных инсценировок. Написала продолжение «Золотого ключика» — повесть «Побежденный Карабас» (1941).

281

Папаригопуло Борис Владимирович (1899–1951) — ленинградский писатель, драматург, в начале 20-х входил в группу эмоционалистов (К. Вагинов, В. Дмитриев, М. Кузмин, Адр. Пиотровский, Анна Радлова, С. Радлов, Юр. Юркун). Автор исторического романа «Штурм Измаила» (1948).

282

Щеголев Павел Елисеевич (1877–1931) — историк, литературовед, писатель. Публикатор дневников декабристов, автор знаменитой книги «Дуэль и смерть Пушкина» (1916). В 1920-х гг. сотрудничал с Толстым. Их совместно написанные произведения — пьесы «Заговор императрицы» (1925) и «Азеф» (1925). Им принадлежала и литературная мистификация — публикация дневников Анны Вырубовой в конце 1920-х гг.

283

Такова версия, изложенная в комментарии к «Полине Гебль» в 11-м томе Полного собрания сочинений Толстого. В мемуарах сына Толстого Дмитрия Алексеевича эта история рассказана иначе: «Еще в 1923 г. отец и Юрий Александрович Шапорин задумали оперу о декабристах. Очень быстро был написан оперный вариант либретто под названием „Полина Гебль“. <…> К концу двадцатых годов отец, добросовестно работая вместе с Шапориным, окончательно отделал либретто. В таком виде оно напечатано в полном собрании его сочинений [ПСС-11: 505–542]» (Толстой Д.: 1995: 49–50). Здесь встреча соавторов отнесена к году приезда Толстого в Петроград. Наверное, правильнее будет сказать, что идея оперы зародилась во время других совместных проектов 1925 г. — Шапорин писал музыку к пьесам Толстого и Щеголева «Азеф» и «Заговор императрицы».

В ближнем литературном окружении Толстого темой декабристов увлекался поэт Амари (псевдоним Михаила Осиповича Цетлина, поэта и мецената, наследника чайной империи Высоцкого; вокруг семьи Цетлиных группировалась правоэсеровская партийная элита, связанная с ними родственными и дружескими связями). Крах декабристских иллюзий в неоконченной поэме «Декабристы», которую Цетлин читал в Москве в страшную зиму 1917/18 гг. на литературных встречах (у себя на Поварской и в литературном кафе «Элит», где верховодил Толстой с Эренбургом), перекликался с крушением эсеровских надежд на демократическую, социалистическую Россию. Толстой был в этот период как никогда близок к Цетлиным, жившим по-соседству, посещал их салон и вместе с ними уехал на юг и далее, в эмиграцию. В 1919–1921 гг. в Париже Толстой жил в тесном общении с Цетлиными и участвовал во многих их литературных начинаниях. Цетлин также писал о декабристах — поэму, частично появившуюся в 1921 г. в «Современных записках», и роман, главы из которого впоследствии публиковались в альманахе «Окно», издававшемся самим Цетлиным (Париж, 1923). Там трагическое звучание строилось на контрасте идеализма декабристов и грубого цинизма окружающей жизни — в полном соответствии с ужасным историческим опытом эсеровской верхушки, к которой принадлежал Цетлин. Можно уверенно предположить, что цетлинская концепция декабризма была известна Толстому и отсвет ее пал на «Полину Гебль».

285

Арапов Б. А. (1905–1992), Качуров (Кочуров) Ю. В. (1907–1952) — ленинградские композиторы.

286

Старчаков Александр Осипович (1892–1937) — советский журналист. Родился в 1893 г. в Киеве, еврей; член ВКП(б) в 1919–1936 гг. Арестован 4 ноября 1936 г. Приговорен: Военная коллегия Верховного суда СССР, выездная сессия в г. Ленинград 19 мая 1937 г., обв.: 58-8-11 УК РСФСР. Расстрелян 20 мая 1937 г. Старчаков заведовал ленинградским отделением газеты «Известия», приятельствовал с Толстым, жил в Детском Селе. Был автором книг «А. Н. Толстой в портретах и иллюстрациях» (1934), «А. Н. Толстой. Критический очерк» (1935), предисловия к Собранию сочинений Толстого 1935 г., а также и его соавтором, прежде всего в публицистике. В 1932 г. Толстой со Старчаковым написали либретто для новой оперы Шостаковича «Оранго». Героем оперы стал иностранный журналист, из-за неудачного биологического эксперимента ставший полуобезьяной. Либретто считалось утерянным, а опера — ненаписанной, пока в 2004 г. в рукописном отделе Музея им. Глинки не были обнаружены и либретто, и партитура готовой оперы. «Оранго» был исполнен в 2009 г. в Лос-Анджелесе. Вслед за этим соавторы написали лубочную «производственную» драму «Патент 119» (1933).

287

Композитор Гавриил Николаевич (Гаврила) Попов (1904–1972).

288

Речь идет о показательном процессе по «Делу о вредительстве на электрических станциях в СССР» в апреле 1930 г., в котором в числе 18 обвиняемых было 6 английских инженеров; государственным обвинителем был не Литвинов, а А. Я. Вышинский, который именно тогда высказался о признании как царице доказательств.

289

См.: Соболевский 1896-2:141–142.

290

Сокращение фразы Rossumovi universalni rabotari — универсальные работники Россума (т. е. разума), роботы.

291

Ср., напр.: *Ветлугин А.* Между озером Чад и улицей Сен-Сульпис. Предисловие к русскому изданию // Маран Ренэ. «Батуала». Роман. М., 1923. С. 5 — 18.

После проработки, на которую Замятин не явился, К. А. Федин сообщал ему: «Разброд и растерянность правления достигли страшных размеров. Решения принимались наспех и под таким чудовищным давлением, что под конец все чувствовали себя совершенно раздавленными. Правление „было взято“ измором… чтобы правление вынесло окончательное решение по твоему вопросу <…> Общее собрание приняло резолюцию, осуждающую и тебя, и Пильняка» (Андроникашвили 1994: 146).

Рождественский Вс. Ал. «Декабристы» Ю. Шапорина. Либретто Вс. Ал. Рождественского по мотивам А. Н. Толстого. М.: Музгиз, 1956.

Ранее в известных нам работах о Толстом данная цитата обычно приводилась без этой фразы.

295

Бонч-Бруевич Михаил Александрович (1888–1940) — радиотехник, основатель отечественной радиоламповой промышленности.

296

Халатов Артемий Багратович (1894 или 1896–1937) — революционер, крупный партработник, учился в Московском университете, после Февраля занимался продовольственным снабжением Москвы, после Октября заместитель комиссара по продовольствию, отвечал за карточную систему. Возглавлял ЦЕКУБУ (Центральную Комиссию по улучшению быта ученых), потом Нарпит. Одно время работал на транспорте. С 1927 г. в Наркомпросе, возглавлял Госиздат и Огиз, где и имел дело с Толстым — он выписывал ему гонорары. В 1932 г. опять брошен на транспорт, оттуда в Центральный совет Всесоюзного общества изобретателей. Арестован и расстрелян как «вредитель» в 1937 г. В середине 1930-х гг. существовал детский Театр книги им. А. Б. Халатова.

297

Голландский подданный Генрих Осипович Пельтенбург, с начала нэпа и по 1935 г. — представитель нидерландской лесоторговой фирмы «Лео Пельтенбург» в Ленинграде. Голландский купец XVIII в. лесоторговец Генрих Пельтенбург изображен Толстым в романе «Петр Первый» в качестве одного из первых иностранных купцов, завязавших торговые отношения с петровской Россией. Его прототипом был, очевидно, хозяин фирмы, дядя Генриха — Лео Пельтенбург, встретившийся в Амстердаме с Толстым. Жена Г. Пельтенбурга Августа Николаевна, урожд. Бычкова; была сестрой актрисы МХАТ М. Н. Германовой.

298

Роман «Черное золото (Эмигранты)», изобразивший нравственный распад русской диаспоры, появился в журнале «Новый мир» в 1930 г. После этой вещи, означавшей полную невозможность возобновления отношений с эмиграцией, Толстому и разрешили выехать за границу.

299

Любовь Васильевна много размышляла над потенциалом палехских изделий и даже подавала Луначарскому проект, в котором предлагала организовать их экспорт в Европу. Она также считала, что кукольный театр на темы русского эпоса может иметь успех на Западе: «[1.VII. 1935]. Денег мало, следовательно, надо делать что-то ходовое, для доходов, а мой русский эпос откладывается. Русский эпос — товар экспортный. Эх, кабы поняли те, кому понять надлежит, что нам надо работать на экспорт» (Там же: 196). В 1939 г. она описывает свои встречи с палехскими мастерами (Там же: 244–245).

300

Дальний родственник или однофамилец Толстых, эмигрант-возвращенец. О нем в семье сохранилась дурная память — он пытался склонить Никиту к сотрудничеству с ГПУ.

301

Славин Лев Исаевич (1896–1984) — русский советский драматург, писатель, сценарист. Начинал в Одессе, в компании Ильфа, участвовал в Первой мировой войне, С 1924 журналист в Москве, в т. ч. в «Гудке». Автор сценариев «Жизнь Максима», «Жди меня», «Интервенция». Оставил мемуары.

302

Честертон Гилберт Кит (1874–1936) — английский писатель, обильно переводимый и невероятно популярный в Советской России в 1920–1930-х гг. Его роман «Человек, который был четвергом» (1908) рассказывает о теневых властителях мира, играющих в обществе две противоположные роли сразу.

303

С высоты своего величия (*фр.*).

304

В опере Шостаковича «Катерина Измайлова» (1934) на сюжет лесковской «Леди Макбет Мценского уезда» в арии Зиновия Борисыча обсуждаются грибки, а в заключительной сцене («на этапе») убийство происходит из-за пары вязаных носков. До разгрома этой оперы — редакционной статьи «Правды» «Сумбур вместо музыки» (28 января 1936 г.) — оставалось два года.

305

Хайкин Борис Эммануилович (1904–1978) — известный дирижер. В 1936 г. он возглавил оркестр Малого оперного театра в Ленинграде, затем — Мариинского театра, а в 1954 г. — Большого.

306

Опера «Великая дружба» Вано Мурадели (Мурадов Вано Ильич, 1908–1970), написанная в достаточно традиционной манере, была раскритикована в центральной советской печати в феврале 1948 г. По этому поводу Д. Шостаковичу и С. Прокофьеву, а также ведущим отечественным композиторам А. Хачатуряну, В. Шебалину, Г. Попову, Н. Мясковскому были предъявлены обвинения в «формалистических извращениях, антидемократических тенденциях в музыке, чуждых советскому народу и его художественным вкусам». Опера «От всего сердца» украинского композитора Германа Жуковского (1951), получившая было Сталинскую премию, была раскритикована в «Правде» за низкий художественный уровень. Мурадели хотел написать свою оперу об Орджоникидзе, потом преобразил героя в подобие скорее Кирова. Жуковский же, как выяснилось, оставался на оккупированной немцами территории.

Мы не знаем точно, тогда или позже, но Маршак сравнивал берлинского «Пиноккио» в обработке Толстого с итальянским оригиналом. Он очень подробно откомментировал те места, где Толстой отошел от подлинника, в своих карандашных заметках, сделанных прямо в тексте фотостата берлинского «Пиноккио». Эта фотокопия с пометками Маршака хранилась у писателя Мирона Петровского, который любезно дал мне возможность с ней ознакомиться.

308

Позерн Борис Павлович (1882–1939) партийный и государственный чиновник, работал в Ленинграде вместе с Кировым. Прокурор Ленинградской области. Один из организаторов террора. Расстрелян.

309

Это был один из многих организационных проектов писательских объединений, в которых был активен Толстой. Первый Клуб писателей был основан в 1917 г. сразу после Февральской революции в Москве; в первую революционную зиму 1917/18 г., в обстановке распада и уныния, Толстому понадобилось его организовать вторично. Затем, в конце 1921 г., был создан Клуб писателей в Берлине. Во второй половине 30-х Толстой энергично возьмется за организацию московского Клуба писателей.

310

После I съезда советских писателей Молотов предложил Толстому подать заявление об импортной машине (Греков: 326). Тем временем для него уже строился автомобиль отечественного производства: в переписке 1934 г. фигурирует тема советской стали, которая не годилась для штамповки, так что сталь для «отечественной» машины Толстого пришлось выписать из-за границы (Там же passim).

311

Крымская дача Горького.

312

Я цитирую рассказ покойной Наталии Никитичны Толстой, которая слышала его от Наталии Георгиевны Блок (Магеровской).

313

Пинегин Николай Васильевич (1883–1940) — русский географ, путешественник, участник экспедиции Г. Я. Седова; художник и писатель, автор «Записок полярника».

314

Седов Георгий Яковлевич (1877–1914) — знаменитый исследователь Арктики. Умер во время экспедиции на собаках к Северному полюсу.

315

Стрельников Николай Михайлович (1888–1939) — троюродный брат Рахманинова, видный юрист, а также композитор, дирижер, музыкальный критик. Заведовал информационно-правовым отделом Наркомпроса, руководил музыкальным отделом газеты «Жизнь искусства». Во время Гражданской войны заведовал музыкальной частью Театра политотдела 7-й армии. Как специалист по трудовому праву был председателем Особого отделения Петроградского народного суда. С 1922 г. — зав. музыкальной частью и дирижер Ленинградского ТЮЗа. Создавал советскую оперетту (самая известная — «Холопка»).

316

Настоящая фамилия Стрельникова — фон Мезенкампф.

317

Неотвратимо (*фр.*).

318

Шапорин, которого несколько раз вызывали к Сталину показывать музыку из «Декабристов», действительно не побоялся сказать тирану, что не может работать, ибо композитора Стрельникова ни за что ни про что высылают. Эту устную историю любил рассказывать Д. А. Толстой:

«Юрий Александрович Шапорин совершил один подвиг, настоящий героический поступок. Он спас арестованного композитора Стрельникова. Настоящая фамилия его была Ментендорф. Он был немец, а немцев почему-то начали тогда хватать и сажать в кутузку.

Шапорина пригласили к Сталину играть свои новые сочинения. Ну вот, Юрий Александрович, поиграйте, что вы нового написали, как подвигается опера „Декабристы“. И он должен был играть для Сталина. Там были Берия и другие. Он ужасно волновался, написал какой-то текст, что он скажет Сталину, а потом этот текст забыл с собой взять. И вот он начинает играть и одновременно объяснять. Вот сижу я и сочиняю музыку. А должен вам сказать, что есть у меня приятель, композитор Стрельников. И вот его берут и арестовывают совершенно неизвестно за что. А надо вам сказать, что очень трудно сидеть и сочинять, когда думаешь, что вот, могут взять, прийти и посадить тебя неизвестно за что в тюрьму. Сталин сидит, сопит, пыхтит трубкой, и, наконец, произносит: „Надо разобраться“.

И Стрельникова отпускают. И он еще много лет живет и работает. И сын его, Коля Стрельников, приходит ко мне часто поговорить». (Записано в начале 2000-х.)

319

Речь идет о Наталье Дмитриевне Владимировой, дочери Лидии Павловны Брюлловой (1886 —?) — художницы и актрисы ТЮЗа, антропософки, давнишней сотрудницы Шапориной по ТЮЗу, а также давней подруги Елизаветы Дмитриевой. Л. П. Брюллова участвовала в легендарном розыгрыше с Черубиной де Габриак. Наталья Дмитриевна с мужем Владимировым обосновались в Ташкенте, но в 1937 г. их выслали и оттуда. В Ленинград они так и не вернулись — в 1941 г. их судили повторно и дали еще 10 лет. Лидия Брюллова жила в ужасных условиях в ссылке в Фергане. Год ее смерти неизвестен (Агеева: 318–321).

320

Институт физкультуры им. Лесгафта был единственным вузом, куда в 30-х гг. принимали детей дворян.

То есть преподавателей, имевших за плечами дореволюционный опыт революционной деятельности и царских преследований.

322

Кузьмин-Караваев Константин Константинович (К. Тверской) в годы Первой мировой войны был офицером. Власти, возможно, действительно арестовали его как бывшего царского офицера, а могли и «спутать» его либо с Владимиром Дмитриевичем Кузьминым-Караваевым (1859–1927), видным общественным деятелем, кадетом, депутатом II и III Государственной Думы, участником Демократического совещания 8 — 10 августа 1917 г., впоследствии товарищем председателя Петроградской городской думы, а при Юдениче — членом Политического совещания, затем эмигрантом; либо, что менее вероятно, с Дмитрием Владимировичем Кузьминым-Караваевым (1886–1957), присяжным поверенным, синдиком «Цеха поэтов», в 1910–1914 гг. мужем Е. Ю. Пиленко (будущей матери Марии), также эмигрантом.

323

Борис Владимирович Жиркович (1888–1943), писатель — «сатириконец», печатавшийся под псевдонимом Иван Прутков (см.: *Кузмин М.* Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 346). Позднее Жиркович сотрудничал в ленинградских сатирических журналах «Бегемот», «Пушка», «Ревизор».

324

Толстой Мстислав Николаевич (Стива, 1880–1949) в 1916 г. стал вице-губернатором Петербурга, заведовал снабжением. В эмиграции женился вторично, имел ферму на юге Франции, возле Монтобана. Помогал Сопротивлению.

325

Очевидно, новая домоправительница, взятая вместо Людмилы.

326

Николай Валерьянович Баршев (1888–1938) — прозаик, драматург. Дворянин, сын полковника царской армии. По образованию инженер, работал в Министерстве путей сообщения и на железной дороге. Входил в группу «Содружество» вместе с Б. Лавреневым, Вс. Рождественским, М. Козаковым, А. Чапыгиным и др. Автор нескольких пьес и двух книг рассказов. Писал также об истории техники. Репрессирован в 1937 г. Сослан на Колыму. Умер в Хабаровске.

327

Кронверкская улица, дом 23/59. Вначале квартира Крандиевской была в парадном подъезде с Кронверкской улицы, после войны ей дали другую в том же доме — со двора, с черного хода и без лифта, № 104а.

328

Всесоюзное общество культурных связей с заграницей, Народный комиссариат иностранных дел.

Видимо, в этом же духе он характеризовал свои отношения с Крандиевской и в высказываниях, обращенных к посторонним лицам, судя по оценкам ее роли и личности, идущим со стороны новой жены.

Гаяна была вывезена Толстым из Парижа в 1935 г. с согласия матери, тогда уже монахини. Как многие дети эмигрантов, она питала коммунистические иллюзии. Толстые поселили ее у себя, она поступила на работу на Путиловский завод, затем перешла на макаронную фабрику (где ей отрезало палец) и готовилась в вуз. Из-за семейного кризиса Гаяне уделяли мало внимания. Видимо, в этот момент отчаяния, сумасшедшего веселья и неизвестности Толстой проецировал свои чувства на Гаяну, надавал ей обещаний, и она временно отошла от своего жениха, который ее ревновал. Но вскоре выяснилось, что Толстой женится на Людмиле, Гаяна вышла замуж за своего жениха Г. Мелиа (которого знала по Парижу и который в это время приехал учиться в Россию) и переехала в Москву. В 1936 г. она умерла, якобы от тифа, но более вероятно, что от неудачного подпольного аборта (в 1936 г. аборты были запрещены); см.: http:/www. meremarie. com/110.htm.

331

Ю. И. Уйбо, бонна, которая жила в семье Толстых с 1917 г., была с ними в эмиграции и фактически превратилась в члена семьи.

332

Уэллс приезжал в Ленинград и посетил дом Толстого летом 1933 г., для него в Детском устроили званый обед, он же, вместо того чтобы общаться с советскими писателями, проговорил весь вечер с А. Р. Крандиевской. См.: «Из Павловска была выписана оранжерейная клубника, в гостинице „Астория“ к приему Уэллса была „забронирована“ форель, куплены дорогие вина и коньяки. Когда в переднюю вошел Уэллс с переводчиком, толпа приглашенных на прием уже окружала его плотным кольцом. <… > Уэллс оказался маленьким лысым человечком, похожим на провинциального часовщика, а переводчик — высоким блондином с тонкими чертами одухотворенного лица. Разумеется, я их немедленно перепутал в воображении и огорчился, когда тот, кого я „наметил“ в Уэллсы, оказался переводчиком.

Предполагалось, что Уэллс пройдет через столовую в гостиную, где будут светские разговоры, потом будет обед, и после чая можно будет поговорить о чем-нибудь серьезном. Прославленный фантаст спутал все карты. Войдя в столовую, он посмотрел на часы, сел за стол и заговорил о политике. Он сказал: „Я был здесь двенадцать лет тому назад. Изменения грандиозные. Поражает размах строительства. Но — полное отсутствие свободы личности“. Во время обеда Уэллс подарил отцу экземпляр „Борьбы миров“ с надписью, а отец ему соответственно — первую часть „Петра“.

После обеда меня позвали играть. Я помню, что очень плохо играл Шопена. Уэллс снисходительно улыбался. Рядом с ним сидела бабушка Крандиевская и переводчик с бумагой и вечной ручкой. Уэллс был поглощен разговором с ней, и, по-видимому, никого не замечал. Прощаясь вечером, Уэллс сказал маме: „Больше всего мне было интересно говорить с вашей очаровательной матерью“. Конечно, после фальшивых дипломатических тостов, после полуофициальных и полуискренних признаний бабушка была для Уэллса отдушиной. <…> Ничего удивительного не было в том, что он почти весь вечер проболтал с нею, сидя на диване, в то время как остальные гости, на которых он не обращал никакого внимания, тщетно старались вступить с ним в разговор» (Толстой Д. 1995: 28–29).

333

Бернард Шоу, симпатизировавший большевизму, посетил СССР в 1931 г.

Впервые: *Толстая Е.* О лазоревых цветах, пыльных лучах и золотых ключах // Толстая 2002: 201–224.

Когда данная книга уже была написана, появилась статья И. Уваровой со сходным названием «Золотой ключик и серебряный век», суммирующая ряд работ о «Золотом ключике» (Вопросы театра. 2011. № 2).

335

Это стихотворение было увеличено до размера сонета в 1955 г. Я цитирую его в ранней версии.

336

Современная культурная традиция относит понятие «золотой ключ» к банковской сфере; к торговле автомобилями; к отельному бизнесу; к сфере коллективных игр.

337

Шутки (*ит.*).

338

Ашкинази (Ашкенази) Зигфрид (Иосиф) Григорьевич (1880—?) — русско-немецкий музыкальный и театральный критик. Сын одесского табачного фабриканта. Бросив коммерческое училище, стал матросом, а по окончании мореходного училища — штурманом. У Вундта в Лейпциге учился психологии и философии, сам исследовал психологию пола. Работал в России в 1907–1910 гг., затем в Мюнхене исследовал Вагнера, написал немецкую книгу о нем. В 20-х годах жил в Париже, был членом ложи «Астрея» (до 1936 г.).

339

Есть еще один возможный претекст петербургско-символистского всплеска интереса к кукольному театру — это перевод с немецкого сказки Теодора Шторма «Петрушка», появившийся в «Тропинке» (№ 17 и 18, 1907). Дети, которые в театре после представления играют с марионетками, главная из которых — Петрушка, ломают его и засыпают в кукольных ящиках и видят страшный сон. Персонажи сказки — добрый кукольный мастер-механик, дочь кукольников маленькая Лиза и злой содержатель театра — маленький черный человечек с чудовищным носом и волосами, похожими на рожки. Эта публикация, как и статья Ашкинази, как и статьи Мейерхольда 1907–1908 гг., — первые ласточки культа марионеток, который начнется с «Петрушки» Стравинского (1911) и расцветет к середине 1910-х гг. См. сетевую публикацию монографии Б. Гольденберга (Гольденберг: 4. II гл. 1).

340

Глагол варьируется.

341

Малаховский Бронислав Брониславович (1902–1937) — известный карикатурист, репрессирован. Они с женой Мусей въехали в освобожденную Толстым квартиру на Ждановской (где мемориальная доска висит не на том подъезде: жил Толстой в подъезде, который ближе к Большому проспекту). Муся Малаховская повесилась в камере на косе.

342

Ср. у Максимилиана Волошина в «Истории моей души»: «Мы заключены в темницу мгновения. Из нее один выход — в прошлое — Завесу будущего нам заказано подымать. <…> Для человечества воспоминание — все. Это единственная дверь в бесконечность. Наш дух всегда должен идти обратным ходом по отношению к жизни» (Волошин 1991: 201).

343

Н. И. Бухарин, покровитель Мандельштама, писал Сталину о его аресте: «До ареста он приходил со своей женой ко мне и высказывал свои опасения на сей предмет в связи с тем, что он подрался (!) с Алексеем Толстым, которому нанес „символический удар“ за то, что тот несправедливо якобы решил его дело, когда другой писатель побил его жену. Я говорил с Аграновым, но он мне ничего конкретного не сказал» (Нерлер 2010: 62). Агранов ничего не сказал, потому что ему нечего было говорить — это была личная ссора. Но миф о том, что Толстой был виноват в посадке Мандельштама, дошел до наших дней. И немудрено, ведь Н. Я. Мандельштам обвинение Толстого в аресте Мандельштама сделала мощным зачином своей первой и лучшей книги, говоря о нем как о неоспоримом факте.

344

Лачинов Владимир Павлович (1865–1929) — петербургский филолог, переводчик, артист, историк и теоретик театра, режиссер, плодовитый театральный критик. Консультант Мейерхольда, эксперт по старинному театру, энтузиаст экспериментальных начинаний начала века. После революции выживал в провинции, в 1920-х гг. работал на Украине.

345

Бонди Сергей Михайлович (1892–1983) — знаменитый литературовед-пушкинист.

346

См. недавнюю публикацию дневников Рындиной Н. Богомоловым: 4 декабря 1909 г., после концерта петербургских поэтов в Киеве, она записала: «А эти дни мне дали кучу каких-то диких переживаний. Был концерт, приезжали гр. Толстой, Кузьмин <так!>, Гумилев и Потемкин. Читали, я со всеми с ними познакомилась. Кое-кто обратил на меня свое внимание. Гр<аф> показался мне интересней всех, день был здесь. Ездили по церквам, у Врубеля в Кирилловской больнице. Михайловский и Софийский соборы, там несколько часов была одна, а вечер опять вместе. И что-то помнится, что-то осталось. Думал, все забудется, как сон… „Разве не сладко?“ — Теперь поднялась волна, хотят опутать тиной, говорят, что слышны были слова „Было две жены, когда захочу — будет 3-я“. Ложь, ложь, не верю. Пусть ничто, все кончено, но что было — было хорошо, и не дам ничему прикоснуться» (Рындина 2010: 387). 10 мая 1913 г. она записала: «Вспомнила Толстого Алексей Николаевича — вот встречаюсь, жму ему руку, — любовник. Мой любовник бывший. Да! Как странно — прошлое. А Алексей Николаевич помнит ли что? Как никогда не было» (Там же: 396).

Об уроках тайнописи у Иванова см.: Шишкин: 141–167.

Сама эта последняя мысль, возможно, восходит к описанию московской поездки у де Кюстина — русский (сокращенный) перевод книги де Кюстина «Россия в 1839 году» вышел в свет только в 1930 г. В Кремле автору чудятся подземные звуки и страшные сцены, для него это в первую очередь застенок, раскрашенная тюрьма и т. д.

349

Тименчик упомянул о двойной роли Фадеева в этой истории — Тименчик 2005: 297 прим. 20.

350

Переводчик В. Левик. Имеется в виду баллада Готфрида Бюргера «Ленора» (1773).

351

Липскеров Константин Абрамович (1889–1954) — поэт, с конца 1920-х гг. занимался переводами восточных поэтов.

Об этом письме см.: Суровцева 2006: 78.

353

В первой версии Толстой не порицал «Двенадцать», а изображал блокоподобного персонажа и его упоение гибелью — но глава 7-я, где сосредоточена эта тематика, была им впоследствии снята. В первой версии изображались двенадцать заседающих комиссаров, возглавляемых отвратительным мертвяком — чахоточным и злобным товарищем Кузьмой. В позднейших версиях Толстой снял числовую аллюзию. Нет уверенности, что Ахматова читала берлинскую (первую книжную) версию сама (о парижской, т. е. журнальной, нечего и говорить). Похоже, что она говорила с чужих слов.

354

После закрытия Технологического института в 1906 г. Толстой доучивался в Дрездене. В Париж он попал только два года спустя — прожил с января по ноябрь 1908 г.; Бакст послал туда учиться Софью (гл. 1).

С Дымшиц развода не было, потому что не было формального брака. У Крандиевской развод с первым мужем тянулся долго, пока весной 1917 г. церковь не отделилась от государства и Толстой наконец смог обвенчаться с Наталией Васильевной.

Мужа Крандиевской адвоката Ф. А. Волькенштейна Толстой вряд ли боялся — Ахматова путает его с персонажем рассказа Толстого «Искры» (1915), отразившего какие-то подробности романа с Крандиевской. В рассказе покинутый муж-ревнивец убивает обоих любовников на перроне у отходящего поезда, на котором они должны уехать. Эта коллизия взята из истории бурного развода матери Толстого с его отцом, который стрелял на вокзале в своего соперника.

О любовных приключениях Блока существует мемуарная литература. Толстой был женат четыре раза, но в браке был более или менее моногамен. О его приключениях подобного рода ничего не известно.

358

См. примечание 71.

359

В ком из персонажей «Хождения по мукам» Ахматова могла увидеть недоброе изображение себя? Кандидатом может быть некая дама, присутствующая в 1916 г. в петербургском кабачке «Красные бубенцы», куда героя приводят, чтобы показать ему «разложение» (см. гл. 4); о ней говорят: «Посмотри — вон в углу сидит одна — худа, страшна, шевелиться даже не может: истерия в последнем градусе, — пользуется необыкновенным успехом» (ПСС-7: 227).

360

Маковский Константин Егорович (1839–1915) — позднеакадемический художник, изображавший со множеством этнографических подробностей быт русских царей XVII века. Пользовался необыкновенным успехом в России и за рубежом.

Недружелюбность к Крандиевской просквозила в ахматовском отзыве о ее мемуарах, вышедших в 1959 г. в альманахе «Прибой» и продолжающих «реанимацию» Толстого; тогда Крандиевскую подвергли разносу в ленинградской печати за интимность тона и отсутствие глубоких социальных обобщений. Ахматова в том же примерно духе называла ее избалованной барынькой. Крандиевская на протяжении двадцати лет везла на себе четверых детей, секретарство у Толстого и бытовую жизнь семьи из девяти человек. Полагаю, ей было не до баловства.